

Christine Scholle

Das Duell
in der russischen Literatur

Wandlungen und Verfall eines Ritus

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 14
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Christine Scholle

Das Duell in der russischen Literatur

Wandlungen und Verfall eines Ritus

1977

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

276. 1431 (14

Die vorliegende Arbeit entstand auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk, dem ich wertvolle Hinweise verdanke. Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kasack bin ich für die freundliche Aufnahme in seine Reihe "Arbeiten und Texte zur Slavistik" sehr verpflichtet.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Als Dissertation angenommen von der Neuphilologischen Fakultät der Universität Heidelberg aufgrund der Gutachten von Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk und Prof. Dr. Bodo Zelinsky

Alle Rechte vorbehalten
Gesamtherstellung Walter Kleikamp • Köln

ISBN 3 87690 122 7

72/37312

INHALT

ERSTER TEIL

I	DAS DUELL ALS EHRENZWEIKAMPF. KURZER GESCHICHTLICHER ABRISS DIESER INSTITUTION UND SKIZZIERUNG IHRER ENT- WICKLUNG IN RUSSLAND.....	1
II	ZUR UNTERSUCHUNG DES DUELLS IN DER RUSSISCHEN LITERA- TUR: THEORETISCHES FUNDAMENT UND METHODE.....	14

ZWEITER TEIL - WERKANALYSEN

A. S. Puškin,	"Der Schuß".....	18
A. S. Puškin,	"Eugen Onegin".....	32
A. S. Puškin,	"Die Hauptmannstochter".....	52
M. Ju. Lermontov,	"Ein Held unserer Zeit".....	68
I. S. Turgenev,	"Väter und Söhne".....	91
L. N. Tolstoj,	"Krieg und Frieden".....	103
F. M. Dostoevskij,	"Die Dämonen".....	135
A. P. Čechov,	"Das Duell".....	151
A. I. Kuprin,	"Der Zweikampf".....	165
M. P. Arcybašev,	"Sanin".....	174

DRITTER TEIL

I	SCHLUSSBETRACHTUNG. BESONDERHEITEN DES RUSSISCHEN LITERARISCHEN DUELLS - AUCH IM VERGLEICH ZUM DUELL IN ANDEREN LITERATUREN.....	183
II	BIBLIOGRAPHIE.....	187

...es ist in unserer Zeit üblich geworden, sich über derartige Veranstaltungen lustig zu machen. Man tut nicht recht daran, meine ich, und ich versichere Sie, das Leben war schöner, bot jedenfalls einen edleren Anblick damals - unter anderem gewiß auch darum, weil man es manchmal aufs Spiel setzen mußte für irgend etwas, das in einem höheren oder wenigstens anderen Sinn möglicherweise gar nicht vorhanden oder das wenigstens den Einsatz, nach heutigem Maß gemessen, eigentlich nicht wert war, für die Ehre zum Beispiel oder für die Tugend einer geliebten Frau oder den guten Ruf einer Schwester, und was dergleichen Nichtigkeiten mehr sind...

Arthur Schnitzler, "Der Sekundant"

ERSTER TEIL

I DAS DUELL ALS EHRENZWEIKAMPF. KURZER GESCHICHTLICHER ABRISS
DIESER INSTITUTION UND SKIZZIERUNG IHRER ENTWICKLUNG IN
RUSSLAND

In der vorliegenden Untersuchung geht es um das Duell als Ehrenzweikampf, d. h. um einen Kampf mit tödlichen Waffen "zweier Personen, welcher auf ihre Privatautorität hin, nach vorheriger Verabredung (über Zeit, Ort, Waffen usw.) stattfindet."¹ Die

¹ W. v. Fürich, "Das Duell" (1886), S. 2. - Mit seiner Definition des Duells (im strafrechtlichen Sinn) schließt v. Fürich folgende Zweikämpfe aus:

- a) Zweikämpfe, die auf öffentliche Autorität hin stattfanden und Kriegersatz waren. Beispiele aus der Geschichte: der Kampf Davids mit Goliath, der Horatier mit den Curatiern usw.
- b) Ritterliche Turnierspiele, deren Zweck nicht Tod und Verwundung des Gegners war, sondern das "Lanzenbrechen". Schwere Verletzungen kamen vor, waren aber weder beabsichtigt noch vorauszusehen.
- c) Übungen auf dem Fechtboden, die mit Schutzmaßnahmen durchgeführt wurden, sowie studentische Bestimmungsmensuren.
- d) Kämpfe zwischen Einzelpersonen, die nicht auf Verabredung, sondern beispielsweise auf einen plötzlichen Wortwechsel hin erfolgten.

Viele Verfasser von Duellabhandlungen schließen überdies das sog. amerikanische Duell aus, so O. v. Schulmann in "Duell und Strafgesetz" (1914), S. 2: "Bestimmungsmensur und amerikanisches Duell liegen außerhalb des Rahmens dieser Arbeit, erstere - weil sie in das Gebiet des Sports zu verweisen ist, letzteres - weil seiner äußeren Form nach überhaupt keinen Zweikampf darstellend." - Es sei hier darauf hingewiesen, daß man unter "amerikanischem Duell" n i c h t zu verstehen hat, was A. Kohut, einer weit verbreiteten Meinung folgend, in seinem "Buch berühmter Duelle" (1888) beschreibt: "In jenem Lande, wo aus aller Herren Länder allerlei zweideutige Elemente...zusammenströmen, sind die europäischen Kampfmittel veraltet; dort greift man zum Messer, Karabiner und Revolver auf offener Straße und zur schwarzen Kugel im Geheimen." (S. 48) - In Amerika wurden Duelle regelgerecht nach europäischen Kodizes durchgeführt, vgl. dazu Don C. Seitz, "Famous American Duels" (1966): Chapter II, The Code. R. Baldick geht in seinem Buch "The Duel" (1965) auf das "amerikanische Duell" ein: "This was a duelling method rather similar to 'Russian roulette' and for many years was considered in Europe to be a peculiarly American way of settling a quarrel." (S. 136) - Vgl. auch v. Below "Duell in Deutschland" (1896), S. 67: "Das sog. amerikanische Duell giebt es in Amerika bekanntlich nicht."

Frage nach dem Ursprung dieser Art von Duell wurde im 19. Jahrhundert - dem Jahrhundert einer üppig wuchernden Duellliteratur -- durchaus nicht einmütig beantwortet. Zwar konstatierte W. v. Fürich im Jahre 1886 noch als Selbstverständlichkeit, daß das Duell "auf d e u t s c h e m Boden, bei den alten Germanen aufgesproßt" sei¹ - doch bildeten die deutschen Historiker um die Jahrhundertwende in der Frage, ob das Duell eine u r germanische oder eine u n germanische Sitte sei, zwei polemisch gegeneinander zu Felde ziehende Lager. Auf der einen Seite stellten Georg von Below und seine Anhänger den germanischen Ursprung des Duells entschieden in Abrede. "Frigol Blut zu vergießen ist nicht die Art des Deutschen Rittertums" - so lautete eine der provozierenden Thesen von Belows,² der das moderne Duell aus dem Traditionszusammenhang von gerichtlichem Zweikampf, Fehderecht und Turnier herauslöste und darauf hinwies, daß das früheste Vorkommen des Ehrenzweikampfes in Spanien belegt sei. Von der spanisch-italienisch-französischen Krankheit sei Deutschland vor allem ab dem 17. Jahrhundert angesteckt worden, von da ab habe man sich in Deutschland "wegen einer Chansonettensängerin von unzweifelhaft zweifelhaftem Rufe" duelliert. (S. 39) Die informative historische Abhandlung

¹ ebd., S. 5. Den germanischen Ursprung des Duells beweist auch ausführlich eine anonyme Schrift aus dem Jahre 1846: "Das Duell als Emancipation der Ehre". In beiden Abhandlungen wird u. a. auf den Ehrbegriff der alten Kulturvölker eingegangen. Dazu der streitbare v. Fürich: "Der Grieche und Römer hatte überhaupt kein Gefühl für jenes höchst zweideutige Etwas, was unsere moderne Gesellschaft "Ehre" n e n n t. Nicht als ob sie gleichgiltig gegen Ruhm und Schande, gegen gute und schlechte Handlungen, mit einem Worte: gegen die w a h r e Ehre gewesen wären: im Gegenteil i h r Begriff von der Ehre war ein zu hoher, als daß sie geglaubt hätten, die Ehre könne durch den ersten besten Bramarbas verletzt werden. Bei Römern und Griechen ging der Einzelne im Staat auf: das Heil und die Wohlfahrt des Staates waren Ehrensache eines jeden Bürgers, und seine Privatehre bestand darin, dem Vaterlande treu zu dienen und überall seine P f l i c h t zu thun...ebd., S. 4.

² G. v. Below, "Das Duell und der germanische Ehrbegriff" (1896), S. 21.

von Belows bot durch Passagen emphatischen und irrationalen Argumentierens reichlich Stoff für Gegenangriffe: "M u ß t e nicht der Wahnsinn des Duells zuerst in der Heimat des Ritters von der traurigen Gestalt, dem nach Cervantes Versicherung das 'Gehirn ausgetrocknet' war, auftauchen?" (S. 30 f.) - Auf der Gegenseite stand die Gruppe um Hans Fehr, die an dem althergebrachten (und m. E. überzeugenden) Standpunkt vom germanischen Ursprung des Duells festhielt und zu dem Schluß kam, daß der moderne Ehrenzweikampf sich in Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland ziemlich gleichzeitig herausbildete.¹ In aller Kürze sei die Entstehungsgeschichte des Duells nach Fehr hier dargestellt, der Kampfarm also, bei der "zwei Männer nach erfolgter Herausforderung einander mit Waffen gegenüberstehen, bis einer Sieger bleibt oder beide vom Kampfe abstehen." (S. 4 f.)

Fehr beginnt seine historische Rückschau mit Berichten Tacitus' von germanischen Zweikämpfen, deren Ausgang als Auspicium für den Ausgang einer Schlacht angesehen wurde, und mit alten nordischen Sagen, die von Zweikämpfen "um den Besitz eines Weibes, um Grundstücke, um Gut und Geld" erzählen, nach dem Motto "Der Starke hat das Recht!" (S. 5) - Das nordische Recht kannte auch schon einen Ehrenzweikampf: wenn einem Mann gewisse "Scheltworte" zugerufen worden waren und er es nicht wagte, seine angegriffene Ehre mit Waffen zu verteidigen, war er "weder eid- noch zeugenfähig, weder für Mann noch Frau." (S. 6) Diese Urzweikämpfe waren außergerichtliche, erlaubte Selbsthilfe.

Nach der Völkerwanderung wuchsen die deutschen Stämme aus lcsen völkerschaftlichen Gemeinschaften mehr und mehr zu Staaten heran. Die erwachende Staatsgewalt stand dem außergerichtlichen Zweikampf feindlich gegenüber, da er aber tief verwurzelt war und sich nicht einfach beseitigen ließ, nahm sie ihn unter die prozessualen Beweismittel auf. Auch die Kirche sah sich gezwungen, den Zweikampf anzuerkennen und machte ihn zum Gottesurteil: der Christengott sollte im Zweikampf den Schlechten untergehen, den Gerechten siegen lassen. In nachfränkischer

H. Fehr, "Zweikampf" (1908).

Zeit war der Zweikampf als Gottesurteil selbstverständlich geworden: die Behauptung einer Partei sollte durch den Kampf als wahr bewiesen werden. Der Kampf war nicht Endzweck, sondern Mittel, ein richtiges Urteil herbeizuführen. War er zu Ende, ließ der Richter das gefundene Urteil vollstrecken. Der gerichtliche Zweikampf des Mittelalters zeigte schon gewisse Merkmale des modernen Duells: der Grundsatz der *E b e n b ü r t i g k e i t* war stark ausgeprägt, nur Angehörige gleichen Standes kämpften miteinander; nur der *f r e i e* und *r e i n e* Mann war zum Kampf zugelassen: gegen Knechte und solche, die durch "Meintaten" ihren Namen befleckt hatten, kämpfte man nicht (Satisfaktionsfähigkeit des modernen Duells); im sächsischen Reichsgebiet mußte die Kampfklage von einer beleidigenden Handlung begleitet sein - Voraussetzung des Kampfes war ein (nicht widerrechtlicher) Angriff auf die Ehre des Gegners;¹ auch die *F o r m a l i t ä t e n* des Ordals entsprachen in Manchem dem modernen Duell: beide Kämpfer wurden gleichmäßig bandagiert und mit Waffen ausgerüstet; beide bekamen einen Sekundanten, der nur in ganz bestimmten Fällen einspringen durfte; Licht und Schatten waren so zu verteilen, daß kein Kämpfer im Vorteil war; im Kampfring wurde Frieden geboten, und auf Befehl des Unparteiischen, des Richters, begann der Kampf. (Sachsenspiegel)

Gegen Ende des Mittelalters verschwand der Zweikampf aus den ordentlichen Gerichtsverfahren - wegen Umbildung des Prozeßverfahrens und vor allem auf kirchlichen Druck hin (Konzil von Trient). Die Idee des unmittelbaren Eingreifen Gottes in den Kampf verblaßte - man verlangte die "Wahrnehmung des zu beweisenden Faktums und daher die Zeugenaussage." (S. 15) Der Zeugenbeweis verdrängte den Kampfbeweis.

¹ Wer mit einem Urteil nicht zufrieden war, schalt es nach älterem deutschen Recht als ein schlechtes. Die Urteilsschelte richtete sich gegen die Person des Schöffen, der das Urteil gefunden hatte. Er mußte mit dem Scheltenden kämpfen. Nach französischem Recht mußte der Charakter der Schelte ehrenrührig sein - der Kampf um das Urteil ist hier deutlich ein Ehrenzweikampf. (S. 11)

Aus dem ordentlichen Prozeß verdrängt, verflüchtigte sich der gerichtliche Zweikampf "in besondere Kampfgerichte und feierte darin seine letzte Blüte." (S. 17) In einzelnen deutschen Städten bildeten sich ständige Kampfgerichte aus, z. B. in Nürnberg, Augsburg, Schwäbisch-Hall, Breslau. Durch das Zurücktreten des Ordalgläubens gewann der Zweikampf aber ein anderes Gesicht. Das Kampfgericht in Nürnberg (Kampfordnung von 1410) stand Rittern und Bürgern offen. Gekämpft wurde um des Beweises willen. Der Stärkere hatte das Recht im Rücken, ohne daß noch ein unmittelbarer Schutz Gottes angenommen wurde. Der Richter fällte nach dem Kampf das Urteil, gegen das es keine Appellation gab. In Schwäbisch-Hall (Kampfordnung von 1544) waren nur noch rittersmäßige Leute zugelassen. Kampfgut war die Ehre. Kampfsachen waren Beleidigungen und sonstige Streitigkeiten. Die Idee des Beweises trat hier zurück hinter den Gedanken, für eine erlittene Ehrverletzung Genugtuung zu bekommen. Das Gericht war nur noch Zuschauer und Schirmer des Kampfplatzes. Der Kampf war Endzweck und ging auf Leben und Tod.

In diesen Kampfgerichten offenbart sich eine deutliche Übergangsstufe zum Duell. "Nur durch das Institut der Kampfgerichte" geht nach Fehr das Duell auf den Ordalzweikampf zurück. (S. 19)

Die zweite Wurzel des modernen Duells sieht Fehr im mittelalterlichen Privatduell, einer Form der Reaktion gegen Ehrverletzungen,¹ die in vier verschiedenen Kreisen praktiziert wurde: in ritterschaftlichen Kreisen,² im Kreise des deutschen Heeres und im Lebenskreis der Bauern und Bürger. Bei Privatweikämpfen zwischen Söldnern im Heer wurde der Hauptmann "um

¹ Fehr glaubt nicht, daß Fehde und Zweikampf letztlich in einem historischen Zusammenhang stehen: "Auch die F e h d e mag gegen gewisse Verletzungen und Beschimpfungen angewandt worden sein, wiewohl sich das Fehdegericht des späteren Mittelalters nur noch auf den Fall der Tötung bezog." (S. 23)

² Als Beispiel führt Fehr u. a. einen Ehrenhandel zwischen König Karl VIII von Frankreich und dem deutschen König Maximilian an, der aus einem Dokument der königlichen Kanzlei vom 25. August 1492 hervorgeht und durch einen Zweikampf beigelegt werden sollte.

Schirm, Schutz und Anweisung des Kampfplatzes" gebeten. (S. 24) Das Bauernduell wurde durch das sog. Ausheischen eingeleitet. Der beleidigte Bauer begab sich vor das Haus seines Gegners und forderte ihn mit mehr oder weniger groben Worten zum Kampf heraus. "Verspottungen, Beschimpfungen, Realinjurien aller Art bildeten wohl den Hauptfall des Ausheischen. Der in seinem Gefühl verletzte Bauer forderte Genugtuung mit der Waffe in der Hand, Mann gegen Mann draußen...auf dem Felde." (S. 26) Der Zweikampf im bürgerlichen Kreis ist nur mit Quellen aus Norddeutschland zu belegen: mit Statuten des lübischen Rechts aus dem 13. Jahrhundert. Die Stadtrechte sahen für Herausforderungen aber harte Geldstrafen vor, so daß sich das Privatduell hier bald verlor. - Der mittelalterliche Staat bestrafte das Duell als solches nicht. "Die Rechtsordnung setzte sich nur in so weit in ein bestimmtes, negatives Verhältnis zum Privatzweikampf, als sie...die Herausforderung, in schlichter oder beleidigender Form unter Strafe stellte."¹

Neben diesen beiden deutschen Wurzeln des modernen Duells sieht Fehr eine dritte, fremdländische: das aus Frankreich übernommene Turnier.² Das Turnier blieb nicht immer harmloses Waffenspiel. "Das Mittelalter überliefert...eine Fülle von Ernstturnieren, und der Austrag von Ehrensachen mag dabei eine nicht geringe Rolle gespielt haben." (S. 22) In der Turnierordnung von Heilbronn (1485) konnte jemand "auf die Schranken gesetzt" werden wegen "Meineid, falschem Zeugnis, Mißachtung von Brief und Siegel, Flucht aus dem Heere, Verleumdung von Frauen und Jungfrauen, Entführung, Wucher" usw., wegen ehrenrühriger Dinge also. (S. 37) Eine eigentliche Bestrafung konnte vom Turnierrichter vorgenommen werden gegen Ehebrecher, Lügner und Betrüger,

¹In dem "Bedürfnis des Menschen, seinem Gegner unmittelbar, ohne Vermittlung des Staates, des Richters, gegenüberzutreten" und in der "Mangelhaftigkeit der Gerichtszustände im Mittelalter" sieht Fehr die Hauptursachen für die Umgehung des Rechtsweges. (S. 27)

²"Doch tritt dieses fremde Element hinter dem einheimischen schon deshalb stark zurück, weil das Turnier auf enge ritterschaftliche Kreise beschränkt war, während das Duell alle Stände umfaßte." (S. 32)

gegen alle, "die in anderen sachen, wider Ehre und wider Adel thetten..." (ebd.) Nach dem Wegfall von Turnieren und Turniergerichten wurde wahrscheinlich manche Ehrensache im Duell ausgetragen. "Der Adel sah sich zur Erledigung solcher Streitigkeiten auf den Weg des Kampfes oder des ordentlichen Gerichtes gedrängt. Aber gerade letzterer Weg mochte ihm vielfach unsympathisch gewesen...sein...". (S. 38)

Während in Deutschland bis um 1500 das Privatduell nicht allzu häufig auftrat, mehrten sich die Duelle im 16. Jahrhundert - in Deutschland wie in den romanischen Ländern¹ - erheblich und führten in gewissen Kreisen allmählich zu einem Duellzwang. Man war jeden Augenblick bereit, zum Degen² zu greifen, um auch die geringste Beleidigung mit Blut abzuwaschen: "On se tue pour rien. Die Sitte ist zur Unsitte geworden und hat fast ganz Europa ergriffen." (S. 28) - Das 16. Jahrhundert war auch insofern bedeutsam für die Entwicklung des Duells, als es das Zweikampfverbrechen schuf und die sog. Duellmandate hervorbrachte. Es wurden Verbote erlassen, die die Herausforderung o d e r den Zweikampf als solchen bestraften, mochte er zu Verwundungen und Tod geführt haben oder nicht. Den Anfang in der Geschichte der deutschen Duellgesetzgebung - die nach Fehr vielfach über "das Rechtsbewußtsein weiter Kreise" hinwegschritt (S. 31) - machten die sächsischen Konstitutionen des Kurfürsten August von 1572. Doch konnten weder staatliche noch kirchliche Maßnahmen³ der Verbreitung des Duells etwas anhaben. Im 18. und 19. Jahrhun-

¹ "Es scheint mir, daß sich auch in Frankreich die Sitte des modernen Zweikampfes nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts eingebürgert hat. Bis dahin waren die öffentlichen Kämpfe mit Erlaubnis des Fürsten die Regel und das erste Duellmandat findet sich im Jahre 1566." (S. 35)

² "Ferner fiel fruchtbare Saat auf den Duellboden durch die Pflege der Fechtkunst. In vielen Städten Deutschlands begann, namentlich seit dem 16. Jahrhundert ein systematischer Fechtunterricht, geleitet von geprüften Fechtmeistern." (S. 38)

³ Vgl. dazu die zitierten Schriften von O. v. Schulmann, W. v. Fürich, G. v. Below und A. v. Boguslawski "Ehre und Duell" (1896).

dert¹ wurden die Gebräuche des Zweikampfes in Kodizes fixiert,² und noch im Jahre 1908 konnte Hans Fehr schreiben: "Vielleicht schenkt uns die neue Gesetzgebung einen besseren Ehrenschatz und macht damit den Zweikampf für viele Fälle entbehrlich. Ausrotten kann sie ihn aber nicht. Es wird immer Menschen geben, deren leidenschaftliches Temperament gerade nach dieser Sühne verlangt, es werden sich immer Fälle ereignen, in denen das Gefühl sich sträubt, eine Genugtuung durch die Vermittlung des Richters zu empfangen."³

¹ "Zuerst schlug man sich nur auf blanke Waffe; in Frankreich auf Stoß, in Deutschland auf Hieb und Stoß. Im 18. Jahrhundert fing man an, die Pistole in Gebrauch zu nehmen, doch erlangte sie erst Anfang des 19. Jahrhunderts das Uebergewicht in Deutschland, insbesondere in militärischen Kreisen..." (A. v. Boguslawski, "Ehre und Duell", S. 92).

² 1777 entstand der Irische Kodex, "adopted in Ireland...by a convention of gentlemen delegated from Tipperary, Galway, Sligo, and Roscommon, designed for use throughout the Green Island." (Don Seitz, "Famous American Duels", S. 40) "An English code was published in 1824 by Knight and Lacey. The author's name is not given..." (ebd., S. 46) Der berühmte Kodex des Grafen Chateaufvillard erlangte internationale Anerkennung: "Graf Chateaufvillard, Mitglied des Pariser Jockey-Club, hat in Folge einer an ihn gerichteten Aufforderung... sich der Aufgabe unterzogen, die Gebräuche und Vorschriften des Duells zu fixiren, die unter dem Titel 'Essai sur le duel' im Jahre 1836 zu Paris erschienen." (Einleitung zum "Duell-Codex" von G. Hergsell, 1897) Auf Chateaufvillard bezog sich nicht nur die gleichfalls berühmte Duellabhandlung von A. Croabbon, "Science du point d'honneur" (1894) - auch deutsche Schriften gehen auf Chateaufvillard zurück: der "Duell-Codex" von Hergsell, das "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896) und die "Konventionellen Gebräuche beim Zweikampf" von M. v. Wedel (1909). Derartige Kodizes wurden "zum Schutze für Alle als Schranken wider Ueberfall und Rachsucht" verfaßt. (Hergsell) Die in ihnen beschriebenen herkömmlichen Duellarten galten als vorschriftsmäßig und "legal" - Abweichungen davon fielen unter die "Ausnahmeduelle".

³ Vgl. die Einleitung zu G. Hergsells "Duell-Codex": "...abgesehen davon, dass die Selbsthilfe nicht überall verwerflich ist, wie uns die Zulässigkeit der Nothwehr und des Besitzschutzes bezeugen, ist nicht zu übersehen, daß die Gesetze Männern mit hochentwickeltem Ehrgefühl nach deren Ueberzeugung bisweilen nicht ausreichenden Schutz gegen ihnen selbst oder ihnen nahestehenden Personen widerfahrenen Unbilden gewähren."

Daß das Duell im 20. Jahrhundert nach zwei Weltkriegen und tiefgreifenden gesellschaftlichen Umschichtungen nicht mehr existiert, kann gewiß nicht als Kulturleistung verbucht werden. Die Ehrbegriffe der Schicht, die diese Institution trug, wären in der heutigen Massengesellschaft nicht mehr unterzubringen. "Man kann breite Massen mit Gesinnungen überfordern"¹ - wäre wohl die Antwort unserer Tage auf Gustav Hergsells These: "Es giebt nur ein Mittel, das Duell abzuschaffen - man schaffe das Ehrgefühl ab."²

Zum D u e l l i n R u ß l a n d ist vom historischen Standpunkt aus wenig Interessantes zu sagen, denn "erstens, ist das Duell nicht slavischen Ursprungs und, zweitens, hat es hier nie die Verbreitung erlangt, wie beispielsweise in Deutschland, von Frankreich ganz zu schweigen."³ Das russische Duell entbehrt indes nicht einiger erwähnenswerter Besonderheiten:

1) Zunächst ist es ein wohl einmaliges Kuriosum, daß die russische Duellgesetzgebung v o r dem Duell existierte: erst geraume Zeit nach der Veröffentlichung des ersten Duellgesetzes durch Peter den Großen lassen sich Zweikämpfe nachweisen. Sein Ziel, "in Moskau die kultivierten Sitten Europas einzuführen,"⁴ realisierte Peter der Große unter anderem durch die "bedingungslose Rezeption ganzer westeuropäischer Gesetzbücher...Das Kriegsreglement v. 30. März (10. April) 1716, in welchem die ersten Bestimmungen über den Zweikampf enthalten sind, ist auch nichts weiter, als eine Uebertragung westeuropäischer Gesetze auf einen Boden, der dazu noch gänzlich unvorbereitet war. Das 49. Kap. dieses Gesetzbuches, das 'Patent von Duellen und angefangenen losen Händeln', erklärt in den

¹ A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 72. Zu Gehlens Definition von Gesinnung vgl. S. 166 dieser Arbeit.

² Vorwort zur ersten Auflage des "Duell-Codex".

³ O. v. Schulmann, "Duell und Strafgesetz", S. 49.

⁴ Zitiert nach: G. Stökl, "Russische Geschichte" (1962), S. 345.

§§ 11 - 18 den Zweikampf für ein Verbrechen und bedroht ihn mit den schwersten Strafen."¹ Nachdem das Duell sich aber einmal durchgesetzt hatte, war es - wie in Europa - durch keinerlei Repressivmaßnahmen abzuschaffen: Peter der Große hatte sein Land zum Westen hin geöffnet, seine Nachfolger auf dem russischen Thron sorgten durch adelsfreundliche Politik dafür, daß sich der russische Adel bei gesetzlich verankertem Recht auf Müßiggang² der Nachahmung westlicher, insbesondere französischer Lebensart hingeben konnte.

2) Ein weiteres, bemerkenswertes Charakteristikum des russischen Duells geht aus dem berühmten Duellbuch von Croabbon hervor: "Le duel a été sévèrement défendu en Russie depuis le règne de Pierre le Grand...Est-ce à dire que les Russes ne se battent pas? Les faits sont là pour établir le contraire. Moins fréquentes que chez nous, leurs rencontres sont en revanche plus meurtrières. L'arme choisie est presque toujours le pistolet, et le duel, celui à marcher."³ Im Anschluß an die Feststellung, daß russische Duelle von exzeptioneller Gefährlichkeit seien, fragt Croabbon bezeichnenderweise nach den in Rußland geltenden Kampfregeln und gelangt zu einem wenig zufriedenstellenden Ergebnis: "Quels usages les Russes observent-ils dans leurs rencontres? Nous n'avons pas pu le savoir positivement. Le si bon et regretté prince Dolgoroukow, alors gouverneur de Moscou, avec lequel nous avons eu l'honneur de tirer souvent au pistolet à Vichy, nous a bien donné des détails intéressants sur la partie anecdotique et sur la répression, mais ne s'est jamais prononcé

¹O. v. Schulmann, ebd.

²Schon zu Zeiten der Regentin Anna befreiten die Offiziersschulen die Adligen von dem Zwang, ihren Dienst als Gemeine beginnen zu müssen. Ab 1736 blieb bei mehreren Söhnen einer von der auf 25 Jahre begrenzten Dienstpflicht befreit. Kaiserin Elisabeth privilegierte den Adel sozial und ökonomisch: die Verfügungsgewalt über die Bauern wurde erweitert, eine Adelsbank gewährte billige Kredite etc. Peter III setzte 1762 die Aufhebung der Dienstpflicht des Adels durch, Katharina faßte alle Adelsprivilegien in der "Žalovannaja gramota" zusammen, die dem Adelsstand auch vollkommene Freiheit der Selbstverwaltung gewährte. (Stökl)

³A. Croabbon, "Science du point d'honneur", S. 404.

sur la question des règles du duel. Nous croyons que ce sont celles de Chateauvillard, plus ou moins altérées par des usages forcément non codifiés."¹ Durch das Fehlen kodifizierter Regeln, die - das sei noch einmal betont - als Schutz für Alle, als "Schranken wider Ueberfall und Rachsucht" und "als ein Ausfluss der Cultur und ritterlichen Gesinnung" angesehen wurden (Hergsell), stand dem sog. Ausnahmeduell mit der erhöhten Gefahr eines tödlichen Kampfausgangs also nichts im Wege.

3) Um eine dritte Eigentümlichkeit des Duells in Rußland deutlich werden zu lassen, muß zuvor auf die Einführung der Ehrengerichte und die Spezialbestimmungen für den Zweikampf der Offiziere in Preußen eingegangen werden, die auf Verordnungen von 1843 und 1874 zurückgehen. Die Verordnungen Friedrich Wilhelms IV von 1843 bezeichneten es als Aufgabe der Ehrengerichte, "die Ehre des Einzelnen und der Genossenschaft zu wahren." Das aus dem ganzen Offizierkorps bestehende Ehrengericht befaßte sich mit Fällen "unpassenden Benehmens an einem öffentlichen Ort...Trunkenheit" etc.,² aber auch mit Ehrenstreitigkeiten von Offizieren. Offenbar bestand die Absicht, eine ehrengerichtliche Entscheidung³ anstelle des Duells zu setzen. Die Absicht blieb allerdings erfolglos: wenn die Streitenden zu erkennen gaben, daß sie "bei dem Ausspruch des Ehrengerichtes wegen der eigenthümlichen Verhältnisse des Offizierstandes sich nicht beruhigen zu können" glaubten, waren die Verhandlungen zu schließen und die Kontrahenten auf die Strafen des Zweikampfes aufmerksam zu machen. In den weitaus mei-

¹ "L'administration de la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg nous informe que les seuls ouvrages sur le duel en Russie possédés par cet établissement sont les suivants: "Les Duels", par G. L. E. Saint-Petersbourg, 1837. "Le Duel et la Cour de cassation", par A. Lochwitsky. Sait-Petersbourg, 1858. - (Ce travail est un tirage à part des "Annales de la patrie", Nr. 10, 11, 12 de l'année 1858.) La brochure toute récente de Séversky: "Osobennaja čast' russkago ugolovnago prava". Cette liste ne contient aucun ouvrage relatif aux règles du duel." (Croabbon, S. 26)

² Vgl. dazu A. v. Boguslawski, "Ehre und Duell", S. 59 ff.

³ Das Ehrengericht konnte erkennen auf: "Freisprechung; eine Warnung; Entlassung aus dem Dienst; Entfernung aus dem Offizierstande; Verlust des Rechts, die Uniform zu tragen...auf Entfernung aus dem Wohnort...".

sten Fällen kam es zum Zweikampf. - In den Verordnungen vom Mai 1874 war der Gedanke aufgegeben, "durch den ehrengerichtlichen Spruch das Duell zu ersetzen oder einzuschränken." Bei Ehrenstreitigkeiten hatten die Offiziere nun ihren Ehrenrat¹ zu informieren. Der Ehrenrat erstattete dem Kommandeur Meldung und unternahm einen Versöhnungsversuch. Falls dieser mißlang, hatte er dafür Sorge zu tragen, daß die "Bedingungen des Zweikampfes zur Schwere des Falles in keinem Mißverhältnis" standen. A. v. Boguslawski betont ausdrücklich, daß weder Ehrenrat noch Ehrengericht ein Duell anordnen konnten. Die Entscheidung für oder wider den Zweikampf lag letztlich bei den Kontrahenten.

Analog zu diesen Verordnungen wurden im Jahre 1894 in der russischen Armee Ehrengerichte eingeführt, die aber - und hierin lag ein wesentlicher Unterschied - auf Duell z w a n g erkannten.² Otto v. Schulmann bemerkt dazu: "Während die Tendenz aller modernen Strafgesetzbücher dahin geht, den Zweikampf unter Strafe zu stellen und seiner Verbreitung nach Möglichkeit vorzubeugen, tritt uns in der Militärgesetzgebung Rußlands der Duellzwang als gesetzlich anerkanntes Rechtsinstitut entgegen. Andere Staaten haben es vorgezogen einen komplizierteren Weg einzuschlagen: eine gesetzliche Anerkennung des Duellzwanges wurde abgelehnt, dem praktischen Zwang dafür aber der weiteste Spielraum gestattet."³

In den russischen Gesetzbüchern endete die Geschichte des Zweikampfes so abrupt, wie sie begonnen hatte. In der Großen Sowjetenzyklopädie steht zu lesen: "Das sowjetische Strafrecht enthält keine Paragraphen zum Duell, weil das Duell ein Begriff

¹ Durch die Wahl des Offizierkorps bestand der Ehrenrat "aus 1 Hauptmann, 1 Premier- und 1 Sekondlieutenant...".

² "13 maja 1894 byli izdany 'Pravila o razbiratel'stve ssor, slučajuščichsja v officerskoj srede'. Pravila podčerkivali objazatel'nost' D. dlja oficerov, esli sud obščestva oficerov sčital éto neobchodimym. Otkaz ot D. vlëk uvol'nenie so služby. Pravila 1894 byli podtverždeny zakonom 21 janv. 1912.": Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija, Bd. 15 (1952), S. 321.

³ O. v. Schulmann, "Duell und Strafgesetz", S. 55.

ist, der der sozialistischen Moral fremd ist." ¹ Zieht man die eigenartige Ausformung des Duells auf russischem Boden in Betracht - wie sie aus der zitierten Duellliteratur hervorgeht - drängt sich indes die Frage auf, ob das Duell nicht schon für die vorrevolutionäre Moral ein Fremdkörper war.

¹ ebd. - In der neuesten Ausgabe der Großen Sowjetenzyklopädie wird auf das Duell nur noch in einigen wenigen Zeilen eingegangen. Die kurze Erläuterung der historischen Bedeutung des Duells und die Angaben zur Etymologie von "duél'" sind ungenau und unrichtig. Vgl. Band 8 (1972), S. 557.

II ZUR UNTERSUCHUNG DES DUELLS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR: THEORETISCHES FUNDAMENT UND METHODE

Viele der reichen und müßigen Adligen im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts waren zugleich Schriftsteller: es ist somit nicht verwunderlich, daß das Duell in der russischen Literatur reichen Niederschlag fand.¹ Von Interesse ist nun die Frage nach der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Duell: sehen Turgenev und Tolstoj diese Einrichtung noch mit den gleichen Augen wie Puškin und Lermontov, die im Duell den Tod fanden? Wie stellen sich Dostoevskij und Čechov in den siebziger und achtziger Jahren zum Zweikampf als aristokratischer Form der Konfliktlösung? Um die Bedeutungswandlungen des Duells in der russischen Gesellschaft von ca. 1830 bis ins 20. Jahrhundert aus der kritischen Sicht² bedeutender Repräsentanten dieser Gesellschaft möglichst klar hervortreten zu lassen, soll vorliegender Untersuchung als theoretisches Fundament die Institutionenlehre Arnold Gehlens zugrunde gelegt werden, wie sie insbesondere in "Urmensch und Spätkultur" (Frankfurt a. M./Bonn, 1964) und "Anthro-

¹Peter Brang ist der Ansicht, daß das Duell "in ihren Werken eine unvergleichlich größere Rolle spielt als etwa in der deutschen oder französischen Literatur." Vgl. seinen Artikel: Der Zweikampf im russischen Leben und in der russischen Literatur. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 29 (1961), S. 315 - 345.

²Wegen der gebotenen Detailliertheit der Interpretationen können im Folgenden nur die für unser Thema repräsentativsten Werke im Blickzentrum stehen. Es geht also vornehmlich um jene Werke der russischen Literatur, die eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Problematik des Duells aufweisen und zu deren Untersuchung und Beurteilung eine Analyse des Duells folglich Wesentliches beitragen kann. Nicht behandelt werden Duelldarstellungen unter der Einwirkung der französischen Aufklärungsliteratur (Fonvizin), relativ problemlose parodistische Duelldarstellungen (N. V. Gogol', A. Ja. Kul'čickij), Werke, in denen das Duell als eine Episode neben anderen zu wenig Material für eine detaillierte Untersuchung bietet (vgl. z. B. I. S. Turgenevs Erzählungen "Bretër" und "Tri portreta") und die Duellliteratur, die Peter Brang als "selbstverständliches Requisit der damaligen Erzählungsliteratur" bezeichnet: Werke von A. Bestužev-Marlinskij, F. V. Odoevskij, N. F. Pavlov u. a. Vgl. dazu in dem zitierten Artikel besonders die S. 328 und 336 f.

pologische Forschung" (Reinbek bei Hamburg, 1961) dargelegt ist. Gehlen geht hier aus vom Menschen als instinktverlassenen Wesen. "Wenn es wahr ist, daß der Mensch...durch Außenereignisse, durch neue Daten in seinem Verhalten bestimmbar ist, wenn es wahr ist, daß er in seinem Instinktbereich verarmt und verunsichert ist, dann wird ja sozusagen die Verführbarkeit zu einem der Hauptmerkmale. Und nun ist bekanntlich diejenige Instanz, die Direktiven und Stabilisationskerne im Menschen setzt, die mit dem Wort Moral bezeichnete, deren Sinn darin besteht, die Sicherheit und Unstörbarkeit des Verhaltens auf einer gegenseitigen Vertrauensbasis zu garantieren. Dabei hat sich...gezeigt, daß die I n s t i t u t i o n e n einer Gesellschaft, ihre Einrichtungen, Gesetze und Verhaltensstile...als A u ß e n - s t ü t z e n , als Halt gebende Verbindungsstücke zwischen den Menschen funktionieren, daß sie erst die Innenseite der Moral zuverlässig machen." ("Anthropologische Forschung", S. 23 f.) Gehlen beschreibt die Institutionen als helfende Fiktionen: "Die Formen, in denen die Menschen miteinander leben oder arbeiten, in denen sich die Herrschaft ausgestaltet oder der Kontakt mit dem Übersinnlichen - sie alle gerinnen zu Gestalten eigenen Gewichts, den I n s t i t u t i o n e n , die schließlich den Individuen gegenüber etwas wie eine Selbstmacht gewinnen, so daß man das Verhalten des einzelnen in der Regel ziemlich sicher voraussagen kann, wenn man weiß, von welchen Institutionen er eingefaßt ist." (ebd., S. 71)

Zur Definition des im Untertitel unserer Arbeit verwandten Begriffs "Ritus" vgl.: International Encyclopedia of the Social Sciences, Bd. 13, Ed. David L. Sills (USA 1968), S. 520 f.: "...rite (ritual), ceremony (ceremonial), and custom (customary)...have been used interchangeably to denote any noninstinctive predictable action or series of actions that cannot be justified by a rational means-to-ends-type of explanation..." - und: G. Hartfiel, "Wörterbuch der Soziologie" (Stuttgart, 1972). Hartfiel definiert "Ritual" als eine "expressiv betonte Handlung mit großer Regelmäßigkeit des Auftretens in gleicher Situation und mit immer gleichem Ablauf. R-e sind zumeist traditionell 'festgefahren'. Beim Auftreten oder bei der Annähe-

rung entspr. Situationen tendieren die Verhaltenspartner spontan bzw. ohne bes. Entscheidung u. ohne Nachdenken über Funktion u. damit 'Sinn' ihres Tuns zum R."

Im Folgenden wird die Bezeichnung "Duell" je nach Erfordernis des Kontextes sowohl in der Bedeutung von "Ritual" als auch in der Bedeutung von "Institution" verstanden. Das Duell als Ritus setzt das Duell als Institution voraus. Mit anderen Worten: die Institution "Duell", in der sich die Ehrenvorstellungen des Adels niederschlagen, verwirklicht sich jeweils in einem ganz bestimmten Ritus.

Hunderte von erlauchten Duellteilnehmern beweisen, daß das Duell in Rußland zu einer bestimmten Zeit bei einer bestimmten Schicht akzeptierte Verhaltensnorm war - eine Institution im Sinne Gehlens. Auch zur Frage der allmählich wachsenden Funktionsunfähigkeit dieser Institution können Gehlens Forschungsergebnisse herangezogen werden. Der unmittelbare Effekt des Abbaus von Institutionen besteht nach Gehlen "in einer **V e r - u n s i c h e r u n g** der betroffenen Personen, und zwar bis in die Tiefe hinein: die Desorientierung ergreift die moralischen und geistigen Zentren, weil auch dort die Gewißheit des Selbstverständlichen gestrandet ist." ("Anthropologische Forschung", S. 72)

Die Einsichten Gehlens werfen Licht auf die Behandlung des Duells in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, auf die Analyse der zeitgenössischen Wirklichkeit durch den jeweiligen Künstler. - In den Werkanalysen der vorliegenden Untersuchung sind zwei Fragen von vorrangigem Interesse: wie steht es um die Gültigkeit der Institution "Duell" in dem jeweiligen literarischen Kontext - und welcher Art ist die rituelle Gestaltung des Duells. Wie sich zeigen wird, ist die Abweichung von den Riten traditioneller und bekannter Duell-Kodizes noch kein Anzeichen für eine grundsätzliche Unverbindlichkeit der Institution "Duell". Erst der Verfall des Ritus läßt den Verfall der Institution erkennen.

Die genannten Schwerpunktfragen werden nicht isoliert behandelt. Die Umstände, die zum Duell führen und das Duell selbst sind jeweils in eine Gesamtinterpretation des Werks eingebettet.

Jedes einzelne Duell gelangt erst durch seinen Hintergrund und seine Stellung in einem bestimmten Handlungsrahmen zu voller bedeutungsmäßiger Geltung - so wie das Werkganze durch die Besonderheiten des Zweikampfes wesentliche Akzente erhält.

Daß der eigentümlichen historischen Entwicklung des Duells auf russischem Boden ein besonders geartetes literarisches Duell entspricht, soll nach Abschluß der Werkanalysen in einer Schlußbetrachtung festgestellt werden.

ZWEITER TEIL - WERKANALYSEN

A. S. Puškin, "Der Schuß"

1. Es ist bekannt, daß Puškin in zahlreiche Duellaffären verwickelt war und daß er im Zweikampf den Tod fand.¹ In dreien seiner Werke findet sich eine künstlerische Stellungnahme zum Duellproblem.²

"Der Schuß" ist die erste Erzählung im Rahmen der 1830 erschienenen "Geschichten des verstorbenen Ivan Petrovič Belkin". Obwohl "Der Schuß" nachweislich auf einem wirklichen Duellerlebnis Puškins beruht,³ schiebt Puškin in einem Vorwort Ivan Petrovič Belkin als den Autor aller Erzählungen vor und präsentiert sich selbst nur als Herausgeber. Jede Zeile des umständlichen Vorwortes läßt mehr und mehr den wirklichen Verfasser der Erzählungen vergessen, um in naiv anmutender Akribie auf das Leben und Sterben des angeblichen Autors Belkin einzugehen. Die komplizierte Art der Informationsbeschaffung über Belkin - der Herausgeber wendet sich zunächst ohne Erfolg an die Erbin des Verstorbenen, diese empfiehlt ihn weiter an einen ehemaligen Freund Belkins, der einen ausführlichen, vom Heraus-

¹Vgl. V. Setschkareff, "A. Puschkin" (1963), S. 15: "In Kišinev nahm Puškin sein allzu lustiges Leben wieder auf. Es war in dieser Beziehung wie in Petersburg: ein lebhafter Freundeskreis und Gelage, Frauen, Streiche aller Art, Duelle.." und: "Die Duelllust Puškins war schon immer erstaunlich gewesen und deutet auf einen krankhaften point d'honneur, der teilweise mit seinem ausgesprochenen Adelsstolz, teilweise mit seinem Selbstbewußtsein als Dichter, inmitten einer nicht verstehenden Menge zusammenhängt." (ebd., S. 39) In dem Duell mit Georges d'Anthès am 27. Januar 1837 wurde Puškin so schwer verletzt, daß er zwei Tage darauf starb. Vgl. L. Grossman, "Puškin" (1960), S. 491 ff.

²Vgl. J. Thomas Shaw: Pushkin's 'The Shot'. In: Indiana Slavic Studies III (1963), S. 128: "The development of Pushkin's ideas with regard to the duel, in his life and in his artistic works, might well make the subject of a separate study. In his mature works, Pushkin presents the incitement to a duel as morally reprehensible..At the same time, neither in life nor in his works did Pushkin countenance the idea of accepting a deliberate offense..."

³Wie der Graf im "Schuß" erschien Puškin zum Duell mit Zubov (im Frühjahr 1822) Kirschen essend auf dem Rendezvous-Platz.

geber im Vorwort abgedruckten Brief schreibt, jedoch anonym bleiben möchte, was der Herausgeber wiederum naiv verständnisvoll kommentiert - und wiederholte Hinweise auf die Ehrenhaftigkeit aller im Vorwort genannten Personen sind um Wahrscheinlichkeit bemüht. Diesen Eindruck verstärkt der anonyme Briefschreiber durch seine Bemerkung, Belkin habe immer den Wahrheitsgehalt der von ihm niedergeschriebenen Geschichten - die ihm selbst erzählt wurden - betont. Aus einer Fußnote des pedantischen Herausgebers geht hervor, von wem Belkin welche Geschichte erfuhr: eigentümlicherweise werden nicht voll ausgeschriebene Namen angegeben, sondern Beruf oder Stand und die Initialen der entsprechenden Personen. So wurde "Der Schuß" von einem Oberstleutnant I. L. P. erzählt. Diese beiläufig in einer Fußnote gegebene Information erweist sich als der springende Punkt des komplizierten und in seiner Treuherzigkeit so unbedarft wirkenden Vorspanns: "Der Schuß" ist aus der Sicht eines Armeeinghörigen erzählt, dem die Duellproblematik vertraut ist. Wer mit dem Bild des im Vorwort detailliert beschriebenen, schriftstellernden Gutsbesitzers Ivan Petrovič Belkin vor Augen¹ an die Lektüre der Geschichte herangeht, wird böse überrascht!

2. Die der Geschichte vorangestellten Epigraphe aus der zeitgenössischen Literatur spielen auf Pistolenduelle an. Jedes Motto unterstreicht auf seine Weise die Normalität des Zweikampfes: Baratynskijs "Wir'schossen uns" durch den lakonischen Ton, Marinskijs "Ich schwor, ihn nach Duellrecht zu erschießen..." durch die Bekräftigung des Institutionencharakters - man denkt an schriftlich fixierte Duellbedingungen und peinlich genaue Protokolle.

Dann beginnt der Erzähler - der bereits erwähnte Oberstleutnant - im ersten Teil der Geschichte den Hintergrund auszumalen,

¹V. G. Belinskij hat sich vielleicht auch durch die Art des Vorwortes dazu verleiten lassen, die "Geschichten des verstorbenen Ivan Petrovič Belkin" herablassend als Märchen und Anekdoten zu bezeichnen, die man sich gemütlich beim Kaminfeuer erzähle. Poln. sobr. soč., Bd. 1 (1953).

vor dem sich die zu berichtenden Ereignisse abspielen. Er tut damit noch nichts Besonderes, denn – so bemerkt er – "das Leben eines Armeeeoffiziers ist bekannt."¹ Der Erzähler berichtet also von dem eintönigen Leben des Regiments, das keinerlei gesellschaftliche Zersteuerung bietet, in dem es nichts als Offiziersuniformen zu sehen gibt. Vor diesem absolut grauen Hintergrund hebt sich jede Besonderheit scharf ab, und damit ist der Erzähler schon bei der Beschreibung des einzigen Zivilisten inmitten von Militärs angelangt. Es handelt sich um jemanden, der Russe zu sein scheint, aber einen ausländischen Namen trägt (den der Leser nicht erfährt), und der vom Erzähler willkürlich Silvio genannt wird.

Mit der Charakterisierung dieses Silvio läßt Puškin seinen Erzähler den dämonischen Modetyp der Romantik, den Byronschen

¹ A. S. Puškin, "Sobr. soč. v 10 tt.", Bd. VI (1950), S. 85. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe. –

Jan van der Eng verweist auf die literarische Tradition, die Puškin verarbeitet: "Dans *Le coup de pistolet* Puškin joue avec des procédés littéraires qui sentent Byron, Davydov et Marlinskij. Le début de la nouvelle montre beaucoup de détails dans le genre de Davydov: le bivouac des hussards, le champagne qui coule à flots chez Sil'vio. Les premiers renseignements sur le passé du héros orientent le lecteur sur des exploits à la Davydov: 'Autrefois il avait servi dans les hussards et avec succès'. Mais en même temps sa situation fait penser plutôt à celle d'un byronien. Ce sont les signes de sa supériorité qui excitent à cette comparaison: sa morosité taciturne, son caractère rude... la suggestion de son audace impitoyable, de duels meurtriers." Les récits de Belkin, Analogie des procédés de construction. In: *The Tales of Belkin by A. S. Puškin*, Dutch Studies in Russian Literature 1 (1958), S. 11.

Helden¹ darstellen: Silvio ist ein Mann mit geheimnisvoller Vergangenheit, niemand weiß, warum er sich beim Regiment aufhält, niemand wagt, danach zu fragen. Man vermutet in seiner Vergangenheit ein Duell mit unglücklichem Ausgang, denn Silvio hat es in seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Pistolenschießen, zu solcher Meisterschaft gebracht, daß die Offiziere von einer "unglaublichen" und "schrecklichen" Kunst sprechen. (S. 86)

Auch Silvios äußere Erscheinung entspricht dem dämonischen Klischee der Romantik: er ist düster, bleich, hat funkelnde Augen, ist schwarz gekleidet und wird vom Erzähler einmal so-

¹Zur Charakteristik und Herkunft dieses Helden vgl. A. Hauser, "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" (1972), S. 735 f.: "Der Byronsche Held, dieser späte Nachfolger des fahrenden Ritters...beherrscht die Literatur des ganzen 19. Jahrhunderts und treibt noch in den Kriminal- und Gangsterfilmen unserer Tage sein Unwesen...Auf dem Wege von Lazarillo de Tormes zu Humphrey Bogart bezeichnet der Byronsche Held nur eine Zwischenstation. Der Schelm war schon lange vor Byron zum ruhelosen Wanderer geworden...zum ewigen Fremdling unter den Menschen, der sein verlorenes Glück suchte und nicht fand, zum bitteren Menschenhasser, der sein Schicksal mit dem Stolz eines gefallenen Engels trug. Alle diese Momente waren bereits bei Rousseau und Chateaubriand vorhanden, neu an dem von Byron gezeichneten Bild sind eigentlich nur die dämonischen und narzißtischen Züge. Der romantische Held, den Byron in die Literatur einführt, ist ein mysteriöser Mann; in seiner Vergangenheit ist ein Geheimnis, eine furchtbare Sünde, ein verhängnisvoller Irrtum oder ein nicht wiedergutzumachendes Ver-säumnis. Er ist ein Geächteter...Es geht Verdammnis und Verderben von ihm aus. Er ist schonungslos gegen sich und erbar-mungslos gegen andere...". -

Vgl. auch M. Praz, "Liebe, Tod und Teufel" (1963), Kap. II, Die Metamorphosen Satans, S. 56 f.: "Rebellen großen Stils, Enkel von Miltons Satan und Brüder von Schillers 'Räuber' be-ginnen die malerischen, gotisch stilisierten Hintergründe der englischen Schauerromane gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu bevölkern. Diese Banditen in Kleinformat, die in den Land-schaftsbildern im Stile von Salvator Rosa, wie sie damals Mo-de waren, ein anmutiges Dekorationsmotiv bildeten, belebten die Bücher der Anne Radcliffe...und nahmen gigantisch-sata-nisches Ausmaß an...". - Von Byron sagt Praz, er habe den Typus des Rebellen, "des fernen Nachkommen von Miltons Satan", zur Vollendung gebracht.

gar als dem leibhaftigen Teufel ähnlich empfunden. (S. 90)¹ Allein aufgrund dieses Äußeren - so bemerkt der Erzähler - hätte man Silvio nie für feige gehalten, obwohl er sich nicht an den üblichen Duellunterhaltungen beteiligte. Diese Bemerkung bedeutet für den Hintergrund der Erzählung:

- a) für jeden normalen Offizier gehört das Duell in Theorie und Praxis zum Alltag, andernfalls hält man ihn für feige;
- b) sich nicht zu duellieren, feige zu sein, ist in den Augen der jungen Offiziere verächtlich. (Der Altersunterschied zwischen Silvio und den Offizieren wird zu Beginn der Erzählung betont: sie halten den Dreißigjährigen schon für einen alten Mann.)

3. Der Leser wartet nun mit Spannung darauf, daß es im Zusammenhang mit der soeben vorgeführten dämonischen Gestalt Silvios zu irgendeinem Ereignis kommt. "Eines Tages..." - so beginnt der Erzähler den zweiten Kreis zu ziehen um den im Titel angekündigten Schuß - eines Tages treffen zwei besondere Umstände zusammen. Zunächst läßt Silvio sich beim üblichen Gelage und üblichen Kartenspiel in der Offiziersrunde zum Mitspielen überreden, obwohl er das Kartenspiel als potentiellen Anlaß zu Konflikten im Allgemeinen meidet. (Wenn er einmal an einem Spiel teilnimmt, ist er darum bemüht, jeden Streit im Keim zu ersticken. Der Leser erfährt später, daß dieses Verhalten Silvios nicht auf philanthropische Motive zurückzuführen ist.) - Der zweite außergewöhnliche Umstand ist die Anwesenheit eines erst kürzlich zum Regiment hinzugekommenen Offiziers, der in den Umgang mit dem geheimnisvollen Silvio noch nicht einge-

¹Vgl. zwei Helden aus Byrons Romanzen: Der Giaour ist blaß, seine Augen blitzen, er hat eine geheimnisvolle Vergangenheit und erinnert an einen gefallenen Engel: "If ever evil angel bore/ The form of mortal such he wore...". In: "Works of Lord Byron in Four Volumes" (1823), Bd. 2, S. 252.

Der Korsar ist ebenfalls blaß, niemand tritt ihm zu nahe: "Too close inquiry his stern glance would quell..."; ebd., Bd. 3, S. 16. - Alle Zitate stammen aus diesen Bänden.

weiht ist. Durch ein Mißverständnis kommt es zu einer handgreiflichen Beleidigung Silvios. Was nun alle Anwesenden (und der durch den bisherigen Erzählungsverlauf in seiner Erwartung gelenkte Leser) voraussehen - die Forderung nach Genugtuung im Duell - tritt nicht ein. Die Reaktion der Offiziersjugend zeigt eindeutig, daß die Institution "Duell" in diesem Kreise stabil ist: sie weist die wesentlichen Merkmale einer Institution nach Arnold Gehlen auf, an dessen Thesen nun erinnert sei:

- a) Das Verhalten des einzelnen kann ziemlich sicher vorausgesagt werden, wenn man weiß, von welchen Institutionen er eingefaßt ist;
- b) Institutionen greifen bis in die Wertvorstellungen und Willensentschlüsse durch, diese verlaufen dann "mit der Überzeugungskraft des Natürlichen."¹

Diese Thesen erhellen das Verhalten der Offiziersgemeinschaft:

- a) Niemand zweifelt daran, daß Silvio den Beleidiger zum Duell herausfordert;² dieser ist bereit, Genugtuung zu leisten. Jedermann ist erstaunt, daß der Beleidiger am Leben bleibt und Silvio sich mit einer Entschuldigung begnügt;
- b) da Silvio nicht erwartungsgemäß handelt, wird er von der Jugend für feige gehalten, verachtet und gemieden. Nur dadurch, daß man Silvios konziliantes Verhalten allmählich wieder vergißt - wie eine schlechte Tat, über die Gras wächst - kann er seinen gesellschaftlichen Einfluß zurückgewinnen.

Bis zu diesem Zeitpunkt hat Puškin in seiner Erzählung einen bestimmten Gesellschaftskreis gezeigt, in dem entsprechend einer spezifischen Vorstellungswelt agiert und reagiert wird. In Vorbereitung auf das noch zu Erzählende hat er dem Leser damit Maßstäbe für das "Normale" in die Hand gegeben. Der angekündigte Schuß ist ja immer noch nicht gefallen, und der Erzähler

¹Vgl. A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 71 f.

²Angesichts von Silvios Schießkunst rechnet jeder sogar mit dem Tod des Beleidigers. (Im zwanzigsten Jahrhundert liest sich die lässige Erörterung einer zu erwartenden baldigen Vakanz im Offizierskorps makaber, vgl. S. 88.)

rückt jetzt in einem dritten Kreis der Geschehnisse dem Zentrum näher.

4. Wiederum wird durch den Zusammenfall zweier besonderer Tatbestände der Gang der Erzählung vorangetrieben.

Einmal hat der Erzähler als einziger Silvio nicht verziehen, auf eine Ehrenrettung im Duell verzichtet zu haben. Da er Silvio besonders bewunderte, ist seine Verachtung umso tiefer - was Silvio sehr bedrückt.

Zum zweiten erhält Silvio einen Brief, dessen Siegel er ungeduldig und mit glänzenden Augen erbricht. Ohne Angabe von Gründen kündigt er seine Abreise an und lädt die Offiziere des Regiments zu einem Abschiedsessen ein. Ganz besonders eindringlich besteht er auf dem Besuch des Erzählers. Aus diesem Grund erwartet der Leser mit Spannung die Aufklärung des Geheimnisses um Silvio.

5. Die Enthüllung dieses Geheimnisses bekommt - der dämonischen Gestalt Silvios gemäß - einen etwas schaurigen Rahmen: die nackten, von vielen Schießübungen durchlöcherten Wände von Silvios Wohnung, in der der Erzähler nach dem Fortgang der Gäste allein mit Silvio zurückbleibt. Die Rolle des Erzählers übernimmt jetzt Silvio. Düster, bleich und mit glühenden Augen wirkt er auf seinen ehemaligen jungen Verehrer schon vor jeglicher Erklärung so unheimlich - "ich saß mit gesenktem Kopf da und schwieg" S. 90) - daß der Leser seinem Werben um Verständnis kaum Chancen einräumt. Silvios erste Eröffnung, er habe auf ein Duell mit seinem Beleidiger verzichtet, um sein Leben keiner Gefahr auszusetzen, vergrößert die Distanz: "Ich sah Silvio erstaunt an. Ein solches Bekenntnis brachte mich völlig aus der Fassung." (S. 91) Lag doch die ehrenreinigende Kraft des Duells¹ gerade

¹ Im "Duellbuch" von Kufahl und Schmied-Kowarzik (1896) heißt es unter Hinweis auf die gerichtlichen Zweikämpfe des Mittelalters: "Der übertragene Begriff der Reinigung hat...seine Quelle in jener Zeit. Man reinigte sich durch einen Eid von einem Verdachte, einer Beschuldigung, und da der Kampf an Stelle des Eides trat, waren beide Reinigungsmittel (Purgatio vulgaris, der gerichtliche Zweikampf, Purgatio canonica, der Reinigungseid)." (S. 208)

darin, daß man sein Leben aufs Spiel setzte in einem Kampf mit tödlichen Waffen!¹ Der Erzähler erfährt dann, warum Silvio um sein Leben so besorgt ist, daß er Kartenspiel, Streitigkeiten und Duellen aus dem Wege geht: sechs Jahre zuvor, in der Zeit seines draufgängerischen Lebens als Husar, als Duelle für ihn an der Tagesordnung waren, hatte Silvio aus Neid und Eifersucht einen gesellschaftlich erfolgreicherer Kameraden durch fortgesetzte Beleidigungen zum Duell provoziert. Den Schuß seines Kontrahenten beantwortete er jedoch nicht mit einem Gegenschuß, sondern brach das Duell plötzlich ab. Die lässige Haltung seines Gegners, der Kirschen essend dastand und ihm die Steine entgegenspuckte, minderte Silvios langersehnte Genugtuung darüber, das Leben des Todfeindes in der Hand zu haben. Er bat darum, seinen Schuß zu einem beliebigen späteren Zeitpunkt abgeben zu dürfen.² - Der

¹ Alle Duellkodizes (besonders der von G. Hergsell) betonen, daß nur ein Duell unter Einsatz des Lebens mit t ö d l i c h e n Waffen als solches anzuerkennen ist.

² Bei dem sechs Jahre zurückliegenden Duell zwischen Silvio und dem Grafen handelt es sich um ein "Pistolenduell mit festem Standpunkte". Laut Kodex von G. Hergsell (der die Kodizes des Grafen Chateauvillard, des Grafen du Verger Saint-Thomas, von A. Tavernier und A. Croabbon berücksichtigt und von dem kürzer gefaßte Kodizes wie der von Kufahl/Schmied-Kowarzik oder M. v. Wedel nicht abweichen) darf die Entfernung zwischen den beiden Standplätzen 15 bis 35 Schritte betragen. Die hier abgemessene Distanz von 12 Schritten ist regelwidrig und läßt das Duell bereits unter die Ausnahmeduelle fallen. Doch wird nicht nur in diesem Punkt gegen die Konvention verstoßen. Normalerweise durften die Duellanten kein Wort wechseln, der Gegenschuß hatte innerhalb von einer Minute zu erfolgen, der Kampf durfte nur aus triftigem Grund und nur von den Sekundanten unterbrochen werden (Silvio hat drei, der Graf einen Sekundanten mitgebracht). Die Ohrfeige, die Silvio bekommen hat, gilt als Beleidigung 3. Grades und gibt ihm das Recht auf Waffenwahl, Duellartwahl und Bestimmung der Distanz. Entgegen konventionellen Regeln erhält Silvio auch das Recht auf den ersten Schuß - auf den er verzichtet, um eine möglichst ruhige Hand zu bekommen. Daß der Graf Kirschen essend auf dem Kampfplatz erscheint und allen Launen Silvios nachgibt (den ersten Schuß durch Los zu bestimmen, das Duell nach seinem Schuß abubrechen), zeugt von seinem völligen Desinteresse an diesem Zweikampf. - Der Graf ver gibt den Zwischenfall auch - wie seine Überraschung im zweiten Teil der Erzählung beweist, während sich in Silvio der "böse Gedanke" (S. 93) an Rache festfrißt und ihn sechs Jahre lang beschäftigt.

Ezähler hört weiter, daß Silvios einziger Lebensinhalt seit sechs Jahren darin besteht, einen geeigneten Zeitpunkt abzuwarten, um mit dem noch ausstehenden Schuß seine Rache zu befriedigen. Als geeigneten Zeitpunkt sieht Silvio den Tag an, an dem sein Gegner um sein Leben mehr fürchtet, als beim ersten Duell. Diesen Zeitpunkt hält er mit der bevorstehenden Heirat des Kontrahenten für gekommen.

In dem Duell, dessen Fortsetzung Silvio jetzt wünscht, geht es nicht mehr primär um Ehrenrettung - das wäre ein Duell im Einklang mit der Konvention. Silvio sieht das Duell nicht nur als das von der Gesellschaft sanktionierte und erwartete Mittel zur Bereinigung von Konflikten und zur Wahrung der persönlichen Ehre, sondern er möchte als erster in jeder Gruppe, als der er sich von Jugend auf gefühlt hat (S. 91 f.), bei einem Duell seine stark ausgeprägte persönliche Eitelkeit befriedigt sehen: der Gegner muß Todesangst zeigen, sonst setzt Silvio sich über die Institution "Duell" hinweg. Wie anomal diese Auffassung vom Duell ist, läßt sich wieder aus der Reaktion des zuhörenden Erzählers entnehmen: "Sonderbare, widerspruchsvolle Gefühle bewegten mich." (S. 94) Der Erzähler, dem als Offizier das Duell als Plattform zur Lösung von Konflikten selbstverständlich ist, findet die Haltung Silvios nicht selbstverständlich. Er vergleicht Silvio mit einem Tiger, der in seinem Käfig hin- und hergeht: mit diesem Vergleich belegt er nicht seinesgleichen, sondern jemanden, den er für den Gefangenen seiner Rachevorstellung - und deshalb für gefährlich hält.

An diesem spannungsreichen Höhepunkt des ersten Teils der Geschichte fährt Silvio in Verfolgung seines Ziels davon.¹ Der

¹J. van der Eng weist darauf hin, daß sich Silvio hier von einem Byronschen Helden unterscheidet: "Si tout comme un héros byronien, Sil'vio est obsédé par le desir de se venger, il n'est pas supérieur l'homme sans moeurs et sans religion à Byron. Son projet de vengeance, tel qu'il l'explique à l'interlocuteur-narrateur, montre plutôt son inferiorité vis-à-vis de son antagoniste: sa vengeance semble inspirée du ressentiment de ne pas posséder les avantages intellectuels et sociaux de son rival." In: Les récits de Belkin. Dutch Studies in Russian Literature 1 (1958), S. 13.

Leser weiß nun, was für ein Schuß es ist, der da noch aussteht.

6. Zwischen dem ersten und zweiten Teil der Geschichte liegen fünf Jahre. Der Erzähler hat das Offiziersleben mit einem bescheidenen Dasein auf dem Lande eingetauscht.¹ Mitten in seiner Beschreibung der Eintönigkeit und Langeweile des Landlebens bringt Puškin sich in einer Fußnote als den pedantischen Herausgeber dieser Belkingeschichte in Erinnerung: er gibt weitere Bemerkungen des Erzählers an, die dieser in einer Erstausgabe der Geschichte zu seinem langweiligen Tagesablauf gemacht haben soll. Dieses geschickt eingebrachte Spannungstief dauert indes nicht lange. Mit der Erwähnung reicher Gutsnachbarn, die nach langer Abwesenheit zurückerwartet werden, weckt der Erzähler im Leser wieder neugierige Erwartung. Der erste Besuch des Erzählers bei seinen reichen Nachbarn bringt ihn in eine etwas märchenhafte Situation: er wartet in einem prunkvollen Arbeitszimmer, die Tür geht auf, herein kommt ein schöner, freundlicher Graf, gefolgt von einer schönen Gräfin. Der Erzähler ist verwirrt und verschüchtert. Seine Schüchternheit ist notwendig, damit der Faden der Geschichte wieder aufgenommen werden kann: der Erzähler geht, um seine Schüchternheit zu überwinden, im Zimmer auf und ab und entdeckt plötzlich ein Bild mit zwei Kugeleinschüssen. Er verliert seine Schüchternheit und kommt als ehemaliger Offizier unwillkürlich auf den besten Schützen zu sprechen, den er je gekannt hat: Silvio. Der Name wirkt elektrisierend auf den Grafen und seine Frau. Der Leser spürt, daß er nun an das Zentrum der Geschichte herangekommen ist. Ein paar Fragen und Antworten machen klar, daß der Graf Silvios ehemaliger Kontrahent ist – der Graf bezeichnet das durchschossene Bild als Zeugnis ihrer letzten Begegnung. Nicht nur seine Worte, sondern auch die wachsende Erregung, die sich seiner und der Gräfin bemächtigt, lassen ahnen, daß es sich um eine außergewöhnliche Begegnung gehandelt haben muß.

¹ Daß der Erzähler und – wie sich im weiteren Verlauf der Erzählung zeigt – Silvios ehemaliger Kontrahent, der Graf, nach einer duellierfreudigen Periode in jungen Jahren ruhige Gutsbesitzer werden, macht den rachelüsternen Silvio zum Sonderling.

7. Puškin legt Silvios letztes Auftauchen um des unheimlichen Eindrucks willen auf einen Abend.¹ Es wird so eingerichtet, daß der Graf nach einem abendlichen Ausritt allein, vor seiner Frau, nach Hause kommt, wo ihm ein unbekannter Besucher gemeldet wird, der im dämmerigen Arbeitszimmer wartet, dessen Gesicht von einem Bart bedeckt wird und aus dessen Seitentasche eine Pistole ragt. Als der Graf seinen Besucher erkennt, reagiert er wie auf eine Gespenstererscheinung: er schreit auf, und die Haare stehen ihm zu Berge. (S. 99) Sofort und ohne Kommentar mißt er zwölf Schritte ab und bittet, den ausstehenden Schuß schnell, vor der Rückkehr der Gräfin, abzugeben. Auf die zweimalige Bitte um rasches Handeln reagiert Silvio jedoch betont zögernd - er weidet sich an der Nervosität seines Gegners, bittet um Licht, zielt, läßt die Hand wieder sinken, besteht schließlich mit zynischen Worten auf einer Wiederholung des *g a n z e n* Duells und inszeniert mit nochmaligem Loswerfen um den ersten Schuß ein zeitraubendes Spiel mit Leben und Tod, dem der Graf

¹ Den letzten Teil der Geschichte erzählt der Graf. Zur Erzähltechnik Puškins sagt B. Ejchenbaum in "O poézii" (1969), S. 31: "...mit Hilfe feiner Kunstgriffe hält Puškin den Lauf der Novelle auf...Bei einfacher Fabel kommt es so zu einem komplizierten Sujetbau. Den "Schuß" kann man auf einen einfachen Nenner bringen - die Geschichte des Duells Silvios mit dem Grafen. Aber Puškin schafft, erstens, einen Erzähler, dessen Person die Zerlegung der Novelle in zwei Entwicklungen und deren wechselseitige Verzögerung (Anfang des zweiten Kapitels) motiviert; zweitens wird die Novelle - neben dem Autor - von zwei Erzählern vorgetragen: von Silvio selbst und dem Grafen...Silvios Charakter spielt eine sekundäre Rolle, nicht umsonst wird am Ende nur noch nebenbei von seinem weiteren Schicksal berichtet. Die Besonderheit dieser Novelle liegt in ihrer Gangart begründet, in ihrer Entwicklung, in ihrer Orientierung am Sujetbau." - Dieser rein formalistische Ansatz Ejchenbaums wird dem "Schuß" sicher nicht gerecht.

Zum Sujetbau sagt J. van der Eng m. E. richtig: "La légèreté de la nouvelle n'exclut pas la profondeur. Par profondeur j'entends ici qu'aucun de narrateurs n'explique à fond la personnalité de Sil'vio et qu'ensemble ils sont encore plus éloignés du fond de son être." In: Les récits de Belkin. Dutch Studies in Russian Literature 1 (1958), S. 65.

Die Schlußfolgerung van der Engs scheint allerdings zu einfach: "...je suppose tout simplement que Sil'vio ne peut pas tuer froidement un homme." (ebd., S. 81)

sich merkwürdigerweise nicht entziehen kann. Er hat seine Sinne nicht mehr in der Gewalt - ("Der Kopf drehte sich mir", S. 100) - und gibt seinen Schuß wie unter hypnotischem Einfluß ab. Silvio erinnert wieder an Byronsche Helden, an den Giaour, in dessen Augen ein magischer Zauber liegt: "Oft will his glance the gazer rue/ For in it lurks that nameless spell/ Which speaks, itself unspeakable...". (S. 249) Oder - als er zum zweiten Mal auf den Grafen zielt und diesem ganz schrecklich erscheint - an den Korsaren: "And where his frown of hatred darkly fell/ Hope withering fled - and Mercy sigh'd farewell!" (S. 17)

Der Leser erwartet, daß der entscheidende Schuß Silvios nun fällt,¹ doch es kommt nicht dazu. Die Gräfin stürzt zu Tode erschrocken ins Zimmer, und der Sinn des Duells erfüllt sich für Silvio darin, den Grafen und die Gräfin in verzweifelter Angst umeinander zu sehen. Silvio tut, was der Graf unter allen Umständen zu verhindern suchte: er zielt auf den Grafen im Beisein seiner Frau. Über die Wirkung ist er so befriedigt, daß

¹ D. Blagoj glaubt Silvios Verhalten im Einklang mit dem Duellrecht. Vgl. "Masterstvo Puškina" (1955), S. 234 f. Die Ereignisse in der Novelle stehen jedoch außerhalb jeden Duellrechts. Gemäß dem Kodex von G. Hergsell kann ein durch u n v o r h e r g e s e h e n e Umstände unterbrochenes Duell auf eine spätere Stunde oder auf den nächsten T a g verschoben werden. Ein sechs Jahre später ohne Sekundanten fortgesetztes Duell ist regelwidrig - ebenso das abermalige Loswerfen um den ersten Schuß, da für jede Beleidigung nur einmal Genugtuung verlangt werden kann. Jeder Kodex betont, daß Ausnahmeduelle abgelehnt werden können.

Im übrigen kann man wie U. Busch in seiner Auseinandersetzung mit D. Blagoj sagen: "Wir haben uns...an den Bericht des Grafen zu halten...und brauchen uns dabei nicht...auf das damals geltende Duell-Recht zu besinnen." (Puškin und Sil'vio. In: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1963 (1963), S. 416.)

Die Aussage von Puškins "Schuß" wird in der Tat ohne Wissen um das außerfiktionale Duellrecht klar. Eine Kenntnis der in den Kodizes fixierten Regeln v e r d e u t l i c h t höchstens die Anomalität der Ereignisse im "Schuß".

der Schuß entfallen kann.¹ Silvio schießt nur noch einmal spielerisch auf das Bild im Arbeitszimmer und verläßt die Szene wie ein Gespenst: die Dienerschaft starrt ihn schreckerfüllt an und wagt nicht, ihn zurückzuhalten. Die Gräfin liegt in Ohnmacht - der Graf kommt erst nach Silvios Verschwinden wieder zu sich. Wiederum denkt man an Byrons Giaour: "On - on he hasten'd, and he drew/ My gaze of wonder as he flew:/ Though like a demon of the night/ He pass'd and vanish'd from my sight...". (S. 221)

Die Gestalt Silvios ist unwirklich wie der Schuß, der der Geschichte ihren Namen gibt. Sein Zweck war, Angst zu erzeugen, geschossen wird nicht. Seine Assoziation mit einer Bemerkung von Mario Praz, der die romantische Literatur unter dem Aspekt ihres erotischen Empfindens untersucht hat, zum mal du siècle liegt nahe: "...das spezifische Kennzeichen heißt Sadismus."²

8. Puškin, dem die Institution "Duell" im Leben selbstverständlich war, stellt das Duell auch im "Schuß" als intakte Institution dar. Um zu zeigen, daß er diese Institution für problematisch hält, geht er einen umständlichen Weg: der Oberstleutnant I. L. P. liefert einen realistischen Hintergrund, den der angebliche Autor Belkin, der behauptet hatte, die Geschichten seien zum größten Teil wahr, mit Requisiten aus der zeitgenössischen Schauerliteratur belebt. Als Herausgeber dieser Verschmelzung von Realität und Dämonie figuriert ein pedantischer Puškin. Der wirkliche Autor Puškin hat mit diesem Kunstwerk vorsichtig und versteckt formuliert, welchem Mißbrauch die Institution "Duell" bei Egoisten und Sadisten aus-

¹ In der sowjetischen Forschung ist der Verzicht auf den Schuß vielfach als Verzicht auf Rache gewertet worden. Vgl. z. B. D. Blagoj, "Masterstvo Puškina" (1955) oder A. Slonimskij, "Masterstvo Puškina" (1963). Der letzte Satz der Geschichte hat dieselben Forscher in diesem positiven Silvio noch einen heldischen Freiheitskämpfer sehen lassen. U. Busch weist in dem Forschungsbericht seines Aufsatzes (in: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1963) überzeugend nach, daß solche Spekulationen vom Text her nicht gerechtfertigt sind.

² M. Praz, "Liebe, Tod und Teufel" (1963), S. 116.

gesetzt sein konnte. Vielleicht sah Puškin in der Möglichkeit zu ungestraftem grausamen oder sadistischen Handeln sogar das geheime Wesen der Institution "Duell".

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts war es einem Ambrose Bierce möglich, in seiner Erzählung "Die Mittelzehe des rechten Fußes" sehr o f f e n zu schreiben: "Wie dünn die Decke von 'Ritterlichkeit' war, unter der sich die Brutalität eines Sittenkodex versteckte, der solche Begegnungen möglich machte, werden wir noch sehen."¹

¹ A. Bierce, "The Middle Toe of the Right Foot", in: "Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce" (1964), S. 180. – Auch für Bierce war das Duell noch eine persönliche Erfahrung: sein Sohn Day wurde 1889 in einem Pistolenduell eines Mädchens wegen getötet. In der erwähnten Kurzgeschichte geht es um ein Duell mit Messern in einem dunklen Raum: ein zugespitzt formulierter Protest gegen die Institution "Duell".

Vgl. A. Kohut, "Buch berühmter Duelle" (1888), S. 49: "Ein amerikanisches Duell, von welchem man so oft liest, und bei dem die Duellanten sich ein Bein an einen Baum hätten anbinden lassen, um nicht davon laufen zu können, und dann mit Bowie-Messern aufeinander losgehackt, bis sie sich gegenseitig... 'aufgezohren' hatten, ist wohl nie vorgekommen und nur eine Variation eines Duells, welche Eugen Sue in seinem überspannten Roman 'Ces enfants de l'amour' erzählte."

A. S. Puškin, "Eugen Onegin"

1. Den 'Roman in Versen' "Eugen Onegin", an dem Puškin insgesamt acht Jahre - von 1823 bis 1831 - arbeitete, nannte er sein bestes Werk.¹ Diese Wertung bezog sich sicherlich nicht nur auf sprachliche und stilistische Eigenheiten des Romans, auf die zeitgenössische Kritiker besonders eingingen.²

Da in "Eugen Onegin" - wie im "Schuß" - das Duell von besonderer Bedeutung ist, soll bei dem folgenden Versuch einer Antwort auf die Frage nach der Intention des Romans die Untersuchung der Haltung Onegins im Duell wesentliche Hilfe bieten.

2. Getarnt als Zitat aus einem (nicht existierenden) Brief, präsentiert in modischem Französisch und somit in seiner Schärfe gemildert, stellt das dem Roman vorangesetzte Motto³ praktisch schon eine Verurteilung des Helden dar: er ist eitel, gleichgültig gegen seine guten wie seine bösen Taten, d. h. amoralisch, und er ist richtiger Selbsteinschätzung in der Gesellschaft nicht fähig. Puškins Kunst besteht hier und in den folgenden Romankapiteln jedoch darin, das harte Urteil nicht hart auszusprechen, sondern in spielerischem, ausgewogenen Nacheinander von Agieren und Reflektieren der einzelnen Personen, seinem ei-

¹Vgl. den Brief Puškins an A. A. Bestužev vom 24. März 1825.

²Eine besondere Idee, ein Anliegen Puškins, konnte man im "Eugen Onegin" nicht entdecken. Der Kritiker des "Moskovskij telegraf" verstieg sich sogar zu der Behauptung: "...der Dichter hatte überhaupt kein Anliegen, als er den 'Onegin' schrieb." Der "Syn otečestva" äußerte sich in ähnlicher Weise, vgl. "Puškin", Kollektivnaja monografija pod red. B. P. Gorodeckogo, N. V. Izmajlova, B. S. Mejlacha (1966), S. 417 - 436. Der "Moskovskij vestnik" hielt den Helden für ein "durch und durch gewöhnliches und nichtiges Geschöpf". Bestužev und Ryleev betrachteten Onegin als einen durchschnittlichen jungen Menschen der vornehmen Gesellschaft, vgl. S. 13 - 32, ebd.

³"Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire": A. S. Puškin, Poln. sobr. soč. v desjati tt., Bd. V (1964).

Im Folgenden wird nur nach dieser Ausgabe zitiert.

genen Hervortreten als Erzähler und dem Zurücktreten aller Romanfiguren in Passagen reiner Landschaftspoesie¹ eine leidenschaftslose, aber sehr präzise Wertung sich herausbilden zu lassen.² Diese Wertung ist so unaufdringlich, daß nur ständig wache Beobachtung eine deutliche Konturierung der Romanfiguren feststellt. Wie der Leser an den Roman heranzugehen hat, wird in der ersten Strophe des ersten Kapitels nahegelegt. Diese Strophe, die die Überlegungen Onegins während der Heimreise zu seinem Onkel beinhaltet, ist nicht willkürlich aus ihrem eigentlichen Kontext, 51 Strophen zu früh, dem Leser vor Augen geführt: Onegin beginnt in scheinbar respektierlichem Tone des todkranken Onkels zu gedenken, evoziert dabei indes bei jedem literarisch gebildeten Russen seiner Zeit das Bild des Esels aus der Krylovschen Fabel, die mit fast den gleichen Worten anfängt.³ Nach dieser Doppelzüngigkeit zeigt der Rest der Strophe in amüsierendem Unterhaltungston die Diskrepanz zwischen Onegins Denken und seinem Sprechen und Handeln. Dem Leser wird also eine Orientierungshilfe gegeben. Von der ersten Zeile des Romans an wird empfohlen zu bedenken, daß nicht alles so gemeint ist wie es gesagt wird.

3. Der Held, den Puškin dann vorstellt, scheint zunächst ein Allerweltsheld zu sein. Er verschmilzt mit der Gesellschaft, mit Puškin (der selbst als Figur im Roman auftaucht), mit dem zeitgenössischen Leser, indem ihm ein Geburtsort gegeben wird,

¹Vgl. Kap. 5, II oder Kap. 7, I.

²Wie Ejchenbaum den "Schuß" - reduziert V. Šklovskij den "Eugen Onegin" in seiner Bedeutung auf die verwandten Kunstgriffe: "Das wahre Sujet des 'Eugen Onegin' ist nicht die Geschichte von Onegin und Tatjana, sondern das Spiel mit dieser Fabel." In: "Očerki po poétike Puškina" (1969), S. 211. Auch hier muß gesagt werden, daß reiner Formalismus Puškin nicht gerecht wird.

³Vgl. A. S. Pushkin, "Evgenij Onegin", the Russian text edited with introduction and commentary by Dmitry Čiževskij (1967), S. 210: "Even later generations of Russians would not miss the parallel with the first line of Krylov's fable 'Osel i muzhik' (1819): 'Osel byl samykh chestnykh pravil'."

der metonymisch für "Gesellschaft" gebraucht wird: Petersburg. Der Held hat weiterhin die in der höheren Gesellschaft übliche Erziehung durch "Madame" und "Monsieur" genossen. Diese namenlosen Titel sind ersetzbar - persönliche Kindheitserinnerungen Onegin's werden nicht erzählt.

Onegin ist aber nicht nur repräsentativ für die Petersburger Gesellschaft, sondern er ist ein "Dandy" - ein europäischer Typ.¹ Überdruß und Melancholie, die Onegin plagten, nachdem er das Leben in vollen Zügen genossen hat, sind romantisches Allgemeingut.² Wie Childe Harold möchte Onegin fremde Länder bereisen und sich so abwenden von dem, was das Leben eines jungen Mannes seines Standes traditionellerweise ausmacht: Liebe, Kartenspiel und Duell. Puškins allgemeine Charakterisierung dieses Helden läßt den damaligen Leser empfinden: Onegin ist - um mit Lermontov zu sprechen - "ein Held unserer Zeit".

4. Noch bevor das erste Romankapitel abgeschlossen ist, wird jedoch sichtbar, daß Onegin den für ihn bereitgestellten Rahmen eines Vertreters der Petersburger Gesellschaft und Dandys der zwanziger Jahre nicht mit lebendigem Leben ausfüllt. Eine erste Reserviertheit des Lesers Onegin gegenüber erzeugt Puškin bereits in den Strophen V bis VIII durch seine Technik des Lobes an der falschen Stelle und der euphemistischen Umschrei-

¹ Puškin sagt allerdings: "Wie ein Londoner Dandy a n g e z o - g e n ..." (Kap. 1, IV); er läßt Onegin's Dandysmus in gewissen Äußerlichkeiten erscheinen, denen der Dandysmus als Geisteshaltung, wie Baudelaire ihn beschreibt, nicht zugrunde liegt. Für Baudelaire ist der Dandysmus eine Art von Religion. Für deren Anhänger "sind alle äußerlichen, komplizierten Umstände, denen sie sich unterwerfen, von der makellosen Toilette zu allen Tages- und Nachtzeiten bis zu den gefährlichsten sportlichen Übungen, nur eine Gymnastik, dazu angetan, den Willen zu stärken und die Seele zu disziplinieren." In: "Charles Baudelaire in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten", Rowohlts Monographien (1967), S. 64.

² Vgl. Canto I, Strophe IV von "Childe Harold's Pilgrimage":
 "But long ere scarce a third of his pass'd by/
 Worse than adversity the Childe befell/
 He felt the fullness of satiety/
 Then loathed he in his native land to dwell/
 Which seem'd to him more lone than Eremite's sad cell."

bung: was Puškin als "glückliches Talent" Onegins bezeichnet, die Fähigkeit, alle Themen leicht anzutippen und im Ernstfall zu schweigen sowie die geschickte Handhabung lateinischer Floskeln - empfindet der Leser als Hochstapelei. Wenn Puškin drei Strophen lang ein derartiges Bild Onegins aufbaut und zu Beginn der Strophe VIII gesteht, aus Zeitmangel nicht aufzählen zu können, was Onegin sonst noch alles wisse, bedeutet das dem inzwischen eingestimmten Leser: es gibt von keinen Kenntnissen Onegins zu berichten.¹ Auf diese negative Bilanz in Bezug auf Onegins Wissen folgt eine mit den gleichen Kunstmitteln erreichte negative Beurteilung der Gefühlswelt Onegins. Onegins "Genie" in der "Wissenschaft der zärtlichen Leidenschaft" wird - visuell effektiv abgesetzt durch die Pünktchen der fehlenden Strophen IX und XIII/XIV - detailliert als Kunst der Verstellung beschrieben. Onegin hat also weder wahres Wissen noch wahres Gefühl.

Puškin greift bei der Zeichnung der Hauptgestalt seines Romans auf einen Typus zurück, der im Leben und in der Literatur der Zeit Mode war.² Er skizziert in den Strophen XLV ff. sogar eine verwandte Lebenshaltung des jungen Puškin und Onegins in Bezug auf modische Strömungen,³ macht aber die spezi-

¹ Puškin moralisiert an keiner Stelle des Romans. Es bleibt dem Leser überlassen, aus dem Handlungsablauf die Werteskala zu erkennen und den Tonfall des Dichters richtig auszunutzen.

² Vgl. im 1. Kap. die semantischen Felder "skuka" (naskučit', navodit' son, nadoest', zevnut', utomit', bezdel'e, duševna-ja pustota, len'), "splin" (chandra, toska, ugrjumyj, tomit'sja, tomnyj) und "moda" (modnyj, vkus, odežda, narjad, tualet, dandy, frant).

³ Die Romanfigur Puškin wird jedoch in wesentlichen Punkten von Onegin abgesetzt. Für Puškin ist die ländliche Stille Inspirationsquelle zu schöpferischer Arbeit (Kap. 1, LVI), Onegin langweilt sich auf dem Lande. Onegin ist zu harter schriftstellerischer Arbeit nicht fähig (XLIII), sogar seine Lektüre ist fruchtlos (XLIV). Die standesgemäße Verwandtschaft zwischen Onegin und Puškin veranlaßt D. Blagoj zu der Feststellung: "Dadurch erklärt sich auch die 'herzliche Liebe' des Dichters zu seinem Helden...der Dichter betont besonders angelegentlich die positiven Seiten Onegins...Edelmut, Stolz, Ehre...": "Sociologija tvorčestva Puškina" (1969), S. 98. Blagoj berücksichtigt die Puškinsche Ironie nicht. Da er sein Augenmerk zu sehr auf die Klassenzugehörigkeit Onegins lenkt, entgehen ihm die besonderen Eigenschaften eines negativen Vertreters dieser Klasse.

fische - nicht modisch bedingte - Leere dieses Typus, die für die spätere Duellsituation von entscheidender Bedeutung ist, in einem frühen Stadium des Romans augenfällig.

5. Um Onegin in entscheidenden Situationen als handelnde Person sich profilieren zu lassen, wechselt Puškin den Schauplatz. Onegin wird durch den Tod seines Onkels als dessen Alleinerbe im zweiten Kapitel mit einer neuen - ländlichen - Umgebung konfrontiert. Zunächst ergibt sich ein Kontakt mit den benachbarten Gutsbesitzern, dann mit Lenskij, schließlich mit den Larins.

Der Kontakt mit den Nachbarn bricht bald ab. Durch offene Mißachtung ihrer Umgangsformen beleidigt Onegin sie. Durch unkonventionelle, ihm als Zeitvertreib dienende Maßnahmen in der Wirtschaftsführung ruft er ihr Mißtrauen hervor. Onegin gilt bald als nicht sehr umgänglich - Tatjana bestätigt das in ihrem Brief: "No govorjat, vy neljudim." (S. 70)

Die Bekanntschaft mit Lenskij beruht darauf, daß dem sentimentalischen Poeten die prosaische Arbeit eines Gutsbesitzers fremd ist, daß ihn die an praktischen Problemen interessierte Unterhaltung der Gutsbesitzer ästhetisch nicht befriedigt. Der müßiggehende Onegin ist der einzige, der für Lenskij ein offenes Ohr hat. Die Rolle Onegins in dieser Freundschaft ist passiv: er hört nur zu, lächelt herablassend und versucht nicht einmal, seinen schwärmerischen Dichterfreund immer zu verstehen. Eine wirkliche Bindung besteht nicht.¹

Der Kontakt zu den Larins wird von Onegin weder bewußt gesucht noch gepflegt. Er entsteht zufällig durch die Vermittlung Lenskijs und beschränkt sich auf drei Besuche, die zu den entscheidenden Konflikten des Romans führen.

Der erste Besuch bei den Larins (3. Kap., Strophe III) soll

¹ Puškin betont die eigentliche Hohlheit dieser Freundschaft in der abschließenden Coda der Strophe XIII (Kap. 2): "So werden die Leute...durch Müßiggang Freunde."

Es ist oft auf die Sentenzhaftigkeit der beiden letzten Zeilen der Puškinstrophe hingewiesen worden, vgl. z. B. D. Tschizewskij, "Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts" (1964), S. 60.

reiner Zeitvertreib sein: Onegin folgt einer Zufalls-laune und schließt sich Lenskij zu einem Besuch bei der Familie an. Der Besuch berührt Onegin nicht weiter: die Strophe III bricht bezeichnenderweise nach der achten Zeile ab. Die wenigen Worte, die Onegin auf der Heimfahrt seinen Eindrücken bei den Larins widmet, sind eine Beleidigung für Lenskijs Gefühle¹ und ein sehr abstraktes, im Konditional ausgesprochenes Lob für Tatjana: wenn er Dichter wäre wie Lenskij, würde er Tatjana wählen.

Der zweite Besuch bei den Larins erfolgt für Onegin nolens volens: er muß ein lästiges Zuviel an Kontakt abschütteln, das sich - von ihm ungewollt und nicht vorhergesehen - aus dem ersten Besuch ergeben hat: Tatjana hat sich in ihn verliebt und erwartet eine Antwort auf ihren Brief. Dies ist die erste persönliche Entscheidung, vor die der Leser Onegin gestellt sieht: doch sieht er ihn nicht im Kampf mit sich selbst vor einem Scheideweg, sieht ihn nicht für und wider argumentieren. Zur Schilderung seiner Reaktion reicht eine Strophe (Kap. 4, XI). Tatjanas rührendes Bild entsteht vor Onegin, ohne daß er etwas damit zu tun hätte, und vergangene Gefühle steigen kurz in ihm auf, ohne daß Tatjana etwas damit zu tun hätte. Für den statisch in sich ruhenden Onegin bedeutet der Brief Tatjanas nicht Getroffensein und Entscheidung, sondern nur die Frage, wie die von vornherein feststehende Ablehnung am einleuchtendsten zu formulieren ist. So entsteht die kalte Oneginsche Predigt (Kap. 4, XII - XVI), die die vorherigen unverbindlichen Verhältnisse wieder herstellt und nach der er sich zurückzieht.

Es vergehen einige Monate bis zu Onegins drittem Besuch bei den Larins.² Der Besuch (anläßlich Tatjanas Namenstagsfest) erfolgt wiederum durch Vermittlung Lenskijs und auf Einladung Olgas und ihrer Mutter, die den eigentlichen Grund von Onegins zweitem Besuch nicht kennen. Onegin akzeptiert, weil Lenskij

¹ Onegin charakterisiert Olga Larina, in die Lenskij verliebt ist, so: "Sie hat ein rundes, schönes Gesicht - wie dieser dumme Mond an diesem dummen Horizont." (Kap. 3, V)

² Während Onegins zweitem Besuch sammeln die Mädchen im Garten Beeren (Kap. 3, XXXIX). - Die zweite Strophe des fünften Kapitels beginnt mit: "Zima!...".

versichert, es handele sich bei Tatjanas Namenstagsfeier um ein Fest im Familienkreis. Statt dessen trifft Onegin (Kap. 5, XXV ff.) auf eine große Gesellschaft und muß mit ansehen, wie seine Anwesenheit Tatjana verwirrt. Es folgt die bisher eindeutigste Illustration von Onegins Asozialität. Onegin ärgert sich über die ihm aufgezwungene Geselligkeit großen Stils und fühlt sich gestört durch die besonderen Gefühle, die Tatjana für ihn hegt. Für diesen doppelten Ärger rächt er sich einmal, indem er die Festgesellschaft in Gedanken karikiert, zum anderen, indem er Lenskij vor aller Augen durch sein Werben um Olga brüskiert. Der Leser sieht Onegin hier zum ersten Mal von sich aus aktiv handeln. Sein Handeln ist destruktiv und hat fatale Folgen, es leitet den Wendepunkt im Geschehen des Romans ein. Puškin hat im zweiten Kapitel (insbesondere in den Strophen VII bis X) dargelegt, daß Lenskij seinem Alter (18 Jahre) und seiner idealistischen Erziehung entsprechend, Liebe, Freundschaft und Ehre alles bedeuten. Lenskij fühlt sich durch Onegin nun in einem Maße verletzt, daß er ihn zum Duell fordert.

6. Die charakteristischen Merkmale dieses Duells sind:

- a) Die Forderung durch Lenskij erfolgt automatisch und wird von Onegin automatisch akzeptiert.
- b) Beiden Kontrahenten wird nach Erledigung dieser Anfangsformalitäten klar, daß das Duell sinnlos ist.
- c) Das Duell findet trotzdem statt.
- d) Es nimmt den denkbar schlimmsten Ausgang: Lenskij wird tödlich getroffen.

Die Punkte a) bis c) sind durch das bisherige Romangeschehen erklärbar - der Punkt d) nicht:

a) Lenskijs und Onegins Verhalten illustrieren das Funktionieren einer intakten Institution. Der Schritt zum Duell bedarf bei Lenskij keines Nachdenkens. Lenskij entschließt sich nicht eigentlich dazu, sondern das Bild des Duells taucht wie von selbst vor ihm auf - Lenskij gibt ihm nur nach. Das fünfte Kapitel endet mit den Zeilen: "Ein Paar Pistolen, zwei Kugeln - weiter nichts - sollen plötzlich sein Schicksal ent-

scheiden."

Auch die schriftliche Forderung, die an Onegin ergeht, hat mit der Person Lenskijs nichts zu tun. Lenskij, der sich normalerweise in langatmigen, von Metaphern und Vergleichen durchsetzten Reden ausdrückt, zu deren Charakterisierung Puškin immer wieder das Wort "tuman" bereithält, setzt eine in kühler Klarheit gehaltene Forderung auf (vgl. Kap. 6, IX: die Forderung wird als kurz, höflich, klar und kalt beschrieben). Es wird deutlich, daß Lenskij sich hier am Verhaltensmuster eines vertrauten Ritus orientiert.

Die Reaktion Onegins ist ebenso blitzschnell, undurchdacht und kurz wie die Forderung Lenskijs. Er tritt ans Fenster, überfliegt Lenskijs Schreiben, wendet sich sogleich an den Sekundanten Zareckij und sagt "ohne weitere Worte", er sei "jederzeit bereit." (Kap. 6, IX)

Diese schematische Handlungsweise der zwei Freunde, die in ihrem sonstigen Verhalten als so verschieden voneinander wie "Eis und Flamme", "Woge und Stein" bezeichnet wurden (Kap. 2, XIII), veranschaulicht die Entlastungsfunktion der Institution "Duell", die nach Gehlen allen Institutionen eigen ist. "Solche kulturellen Verhaltensmuster oder I n s t i t u t i o - n e n bedeuten für das Individuum eine E n t l a s t u n g von allzu vielen Entscheidungen, einen Wegweiser für die Fülle von Eindrücken, von denen der weltoffene Mensch überflutet wird."¹

b) Es ist hauptsächlich Eifersucht, die Lenskij zur Forderung Onegins treibt. Lenskij ist vor Eifersucht nicht mehr er selbst ("sam ne svoj", Kap. 5, XLIV); in romantischer Raserei erscheint das bevorstehende Duell ihm wie ein "Fest" (Kap. 6, XII). Das Duellmotiv Eifersucht wird bei Lenskijs Wiedersehen mit Olga (Kap. 6, XII, XIV) jedoch nachdrücklich entkräftet: "Es schwanden Eifersucht und Ärger vor dieser Klarheit des Blickes...". Ein dreimaliges "pred étoj" signalisiert Lenskijs allmähliche Entspannung. Die Forderung ist aber überbracht, und

¹A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 71.

Lenskij denkt sich statt des spontanen Duellmotivs, das entfällt, nun eines aus: in blumigen Phrasen stellt er sich als Retter von Olgas angeblich bedrohter Ehre dar. Nach Lenskijs innerem Monolog (XVIII) resümiert Puškin in den letzten zwei Zeilen knapp und ironisch: Lenskij hält am Duell fest. Puškins ironisches Eingreifen als Erzähler charakterisiert Lenskijs inneren Monolog als das Hirngespinnst eines Poeten. Von Lenskij als Musensohn kann zum bevorstehenden Duell also keine vernunftdiktierter Haltung erwartet werden.¹ Das Duell bedeutet für ihn nun Gelegenheit zu theatralischer Pose und zu elegischer Poesie. Puškin läßt Lenskijs in der Nacht vor dem Duell geschriebene Elegie mitten im Satz "bei dem modischen Wort I d e a l ..." (XXIII) abbrechen und bekundet damit noch einmal sinnfällig, wie er Lenskij aufgefaßt haben möchte: sympathisch, doch unrealistisch und unfertig. Die Substanzlosigkeit Lenskijs stellt Puškin als altersbedingt dar, er ironisiert sie in nachsichtigem, fast liebevollen Tone. Sie ist für den Handlungsverlauf insofern entscheidend, als damit das größere Gewicht und die größere Verantwortung bei Onegin liegen.

Onegin wird durch die Forderung zum Duell (nach Tatjanas Brief) zum zweiten Mal in seiner Ruhe gestört. Die Besonderheit dieser Konfliktsituation besteht darin, daß der durch eine funktionierende Institution vorgezeichnete Weg, den Onegin mit der Annahme der Forderung eingeschlagen hat, seinen persönlichen Überlegungen widerspricht (Kap. 6, X). Es reut ihn, mit Lenskijs Gefühlen gespielt zu haben. Er gelangt zu der Überzeugung, daß ein Duell hier überhaupt nicht am Platze ist: es wäre nicht ein Kampf Gleichwertiger, ein bellum duorum, da der Beleidigte noch ein halbes Kind ist. Ehrentoll wäre es in diesem Fall, das Duell aus rationellen Gründen zu verhindern. Die theoretische Einsicht Onegins bleibt jedoch ohne Effekt. Onegin erweist sich ein zweites Mal als unfähig zu persönlichem

¹Die Beilegung eines Duells war nichts Ungewöhnliches. G. Hergsells schreibt dazu in seinem "Duell-Codex": "Man ist durchaus nicht entehrt, wenn man sein Unrecht einsieht, noch weniger, wenn dasselbe auf Mißverständnissen beruht...". (S. 52)

Engagement. Er ist nicht imstande, eine mechanisch vor sich gegangene Reaktion durch echtes Handeln zu annullieren und bei einer gesellschaftlichen Routinehandlung sein eigenes Gesicht zu zeigen, weil er prinzipiell von sich als *h a n d e l n - d e r* Person absieht. Da Onegin unfähig ist, das Moment innerer Trägheit zu überwinden, zieht er sich fatalistisch auf die Position zurück, es sei zu spät, den einmal initiierten Handlungsablauf des Duells zu stoppen. Diese Position sichert er überdies mit der These ab, ein eventueller Duellabbruch werde falsch ausgelegt. Hierbei stützt Onegin sich ausschließlich auf den früheren üblen Leumund von Lenskijs Sekundant Zareckij. Obwohl zu Anfang des sechsten Kapitels (VIII) festgestellt wurde, daß Onegin Zareckijs gesunden Menschenverstand schätze, konzentriert Onegin sich jetzt hartnäckig auf Zareckijs schlechte Eigenschaften: "On zol, on spletnik, on rečist..." (XI). Mit dem dreimaligen "on" und dem dreimaligen Herausstreichen von Zareckijs bösem Charakter lenkt Onegin von sich ab und gestattet sich die bequeme Schlußfolgerung, die Gegenwart eines solchen Mannes verbiete unkonventionelles Handeln. An diesem scheinbaren Respekt Onegins vor der in Zareckij inkarnierten öffentlichen Meinung schließt Puškin im abschließenden Zweizeiler eine allgemein gehaltene Bemerkung über die Macht der öffentlichen Meinung in der menschlichen Gesellschaft an. Man sollte sie nicht als Plädoyer für Onegin mißverstehen,¹ die seine Verhaltensweise unter die allgemeinen menschlichen Schwächen einreihet und damit pauschal entschuldigt,² denn Onegin ist ja

¹ Nabokov spricht in seinem Kommentar zum "Eugen Onegin" in Bezug auf "pružina česti" und "ložnyj styd" (XXVIII) von literarischen Allgemeinplätzen der Zeit.

² Vgl. G. A. Gukovskij, "Puškin i problemy realističeskogo stilja" (1957), S. 246: "Im Duell beugt sich Onegin wieder dem Gesetz der Gesellschaft und der 'großen Welt', die ihn formten...". Onegin wird hier nur als Produkt seiner Umwelt betrachtet und nicht als Individuum beurteilt.

Totales Unverständnis in Bezug auf die Duellsituation findet sich bei N. L. Brodskij, "Evgenij Onegin" (1964). Brodskij mißt die Institution "Duell" mit sowjetischen Maßstäben und geht nicht von ihrer innerfiktionalen Gültigkeit aus.

gerade nicht voll in die Gesellschaft integriert, sondern hält sich abseits.¹ Der Grund, warum das theoretisch als Irrsinn betrachtete Duell effektiv von Onegin nicht verhindert wird, liegt in seinem leeren, zu engagiertem positiven Handeln unfähigen Charakter. Puškin hat eine derartige Auffassung von Onegin bis zur Strophe XI des sechsten Kapitels mit zu vielen Details belegt, als daß man Onegins Verhalten jetzt nur durch gesellschaftliche Zwänge motiviert betrachten könnte.

Daß Zareckij als Lenskijs Sekundant fungiert, wirkt sich doppelt negativ aus: Zareckij liefert nicht nur den Vorwand für Onegins Festhalten am Duell, sondern er ist für die Rolle eines Sekundanten nicht geeignet. Obwohl Puškin zweimal versichert, daß aus Zareckij im Endeffekt ein ehrenwerter Mann geworden ist (Kap. 6, IV und VII), widmet er sich bei der Vorstellung Zareckijs zum größten Teil dessen früheren Flegelleiden, so daß der negative Eindruck beim Leser überwiegt. Diesen Eindruck bestätigt Zareckij bei fortschreitender Handlung. Zumindest passiv fröhnt er noch seinem früheren Sport des Inszenierens von Duellen: er unternimmt nichts, um Onegin und Lenskij vom Zweikampf abzubringen, was klassische Pflicht eines Sekundanten war.² Im Gegenteil: er überreicht die Forderung Lenskijs grinsend (Kap. 6, VIII) und ohne Kommentar (IX). Von der Reaktion Onegins berichtet er Lenskij in gespreiztem Tonfall (XII). Auch unmittelbar vor Beginn des Zweikampfes unternimmt Zareckij nicht den obligatorischen und üblichen Versöhnungsversuch (vgl. S. 38 im "Duell-Codex" von Hergsell). Durch den Charakter dieses Sekundanten wirkt sich Onegins Passivität noch folgenschwerer aus.

¹ In Kap. 2, V heißt es, daß Onegin seine Nachbarn beleidigt; in Kap. 5, XLI sehen "alle mit Erstaunen" sein unziemliches Benehmen; in Kap. 8 wirbt Onegin um die verheiratete Tatjana, die in diesem Zusammenhang von "Schande" spricht (XLIV).

² Vgl. den "Duell-Codex" von G. Hergsell: "In diesem Falle kann man das allbekannte und gründlich wahre Wort von Alphonse Karr wiederholen: 'Es sind nicht die Kugeln und die Degenspitzen, welche tödten, es sind die Sekundanten.'" Und: "Es ist die Pflicht der Sekundanten, dahin zu wirken, die Angelegenheit, wenn möglich, auf friedlichem Wege beizulegen...". (S. 36 und 38)

c) Obwohl also beide Duellanten den anberaumten Zweikampf nicht als Mittel zur Bereinigung eines wirklich existenten Konfliktes sehen, finden sie sich mit ihren Sekundanten am Kampfplatz ein.¹ Das Desinteresse des duellerfahrenen Onegin (vgl. Kap. 1, XXXVIII) manifestiert sich schon vor Beginn der Kampfvorbereitungen in einem zweifachen Verstoß gegen übliche Regeln: er verspätet sich² und bringt als Sekundanten seinen Diener Guillot mit.³ Während die ungleichen Sekundanten - im Grunde nur Zareckij - die technischen Einzelheiten des Kampfes festlegen, stehen die Kontrahenten sich gesenkten Blickes gegenüber. Damit bricht endgültig jeder persönliche Kontakt zwischen ihnen ab. Es stehen sich nicht mehr die - in Freundschaft verbundenen oder eben erst verfeindeten - Individuen Onegin und Lenskij gegenüber, sondern, um Onegins Worte zu gebrauchen (X), Spielbälle von Vorurteilen. Von dem Moment an, da Onegin und Lenskij die Blicke senken und damit als individuell denkende und handelnde Personen zurücktreten, bis zum Schuß Onegins, könnte man den Duellschauplatz mit einem Marionettentheater vergleichen: Onegin, Lenskij und der Mann ohne Herz,⁴ Zareckij, bewegen sich nicht nach eigenem Willen, sondern die Fäden der Handlungsführung werden zentral gelenkt -

¹ Lenskij steht um sieben Uhr morgens auf (XXIV). Dies ist die einzige Zeitangabe.

² Auf die Pflicht rechtzeitigen Erscheinens am Kampfplatz weisen alle Duellkodizes hin. Vgl. Hergsell, S. 48: "Auf dem Kampfplatze selbst braucht keine der beiden Parteien länger als f ü n f z e h n M i n u t e n auf den Gegner zu warten."

³ Bei den Sekundanten mußte es sich um standesgleiche Personen handeln, vgl. S. 36 im Kodex von Hergsell. - Guillot schaut den Vorgängen verwirrt zu (XXIX). Als Angehörigem einer niederen Gesellschaftsschicht ist ihm das Duell nicht nur prinzipiell unverständlich, sondern er kann aus seiner Dienerstellung heraus auch keine Kritik an Onegin üben. Mit der Wahl dieses Sekundanten entfällt die letzte Möglichkeit vernünftigen Einspruchs. Puškin betont das Herr-Diener-Verhältnis in der Strophe XXV: dreimal taucht "sluga", zweimal "velit" auf. Nabokov findet die Strophe aus diesem Grunde plump. Man sollte aber bedenken, daß damit noch einmal die Haltung Onegins zum Duell bekundet wird.

⁴ Vgl. Strophe VIII. Nabokov sieht hier einen Hinweis auf die Anoral Zareckijs.

hier von einem bestimmten Duellritus, dem "Pistolenduell mit Vorrücken" oder "mit Barrieren".¹ Angesichts dieser Leblosigkeit blendet Puškin in einer Digression (XXVIII) zurück auf die Freundschaftsbeziehung Onegins und Lenskijs der jüngsten Vergangenheit. Die Strophe beginnt mit "Vragi!" - sie ist ein Appell, aus dem "schrecklichen, unverständlichen Traum" zur Besinnung zu kommen, das Rollenspiel als solches zu erkennen - und endet mit der resignierenden Einsicht, daß gerade das Offizielle an dieser Feindschaft kein persönliches Einlenken erlaubt. Die Pistolen werden also geladen, die Duellanten entledigen sich ihrer Mäntel² und werden 32 Schritte voneinander entfernt aufgestellt (XXIX). Das Kommando des Sekundanten läßt sie aufeinander losgehen. Beide gehen zunächst vier, dann fünf Schritte vor - hier zielt Onegin schon. Er schießt, als sich die Distanz auf 14 Schritte verringert hat.

d) Der Schuß Onegins ist eine nicht erwartete Ungeheuerlichkeit. Er ist nicht nur unvereinbar mit der Konvention,³ die den ersten Schuß bei diesem Duell Lenskij zugestanden hätte, sondern paßt auch nicht zu seiner vorher demonstrierten Haltung: Onegin hatte sich weder innerlich noch äußerlich auf das Duell vorbereitet.⁴ Wie ist sein vorheriges totales Desinter-

¹ Von den beiden Endpunkten der Entfernung, die gewöhnlich 35 bis 40 Schritte beträgt, werden 10 Schritte abgescritten und die entsprechenden Punkte als Barrieren markiert. Die beiden Gegner können bis zur markierten Linie gegeneinander vorrücken und nach Belieben schießen. Vgl. den Kodex von Hergsell S. 165 ff. Das Recht des ersten Schusses hängt vom Grad der Beleidigung ab.

² Mäntel waren abzulegen, damit nicht irgendwelche darin verborgenen Gegenstände Schutz vor Kugeln boten (vgl. S. 162 im Kodex von Hergsell).

³ Onegin hätte als Beleidiger Lenskijs dessen ersten Schuß über sich ergehen lassen müssen. In diesem Sinne äußert sich auch Nabokov. Vgl. überdies den folgenden Passus bei Hergsell: "Nach altfranzösischem Duellcodex ist mit... Erheben der Pistole zum Schusse die Beleidigung vollständig aufgehoben; es braucht durchaus kein Blutvergießen zu erfolgen." (S. 39)

⁴ Onegin schläft in der Nacht vor dem Duell wie ein Toter, vgl. die Strophe XXIV: "spal...mertvym snom". Die Form "spit sebe" (Zeile 5) deutet eine ungestörte Gemütsruhe an.

esse zu vereinbaren mit einem Schuß, der genau gezielt ist und tödlich trifft? Puškin löst dieses Rätsel nicht mit einem Kommentar - es muß aus dem Organismus des ganzen Romans in seiner verhängnisvollen Einzelheit zu erklären versucht werden. Nachdem der Schuß gefallen ist, setzt Puškin nur drei Punkte und zieht sich dann auf einen fatalistischen Standpunkt zurück: Lenskijs Stunde hat geschlagen.

7. "Was auch geworden wäre" - so beginnt Puškin nach einigen Reflektionen über die Möglichkeiten, die das Leben für den jungen Lenskij bereitgehalten hätte, die Strophe XL im sechsten Kapitel,¹ Lenskij wurde durch Freundeshand getötet.² Es geht Puškin vor allem um diese Tatsache. Wer er ist, konnte Onegin nur neben dieser idealistisch-farblosen Freundesgestalt (und - wie noch zu zeigen sein wird - neben einer starken Frauengestalt wie Tatjana) zeigen. Mit dem Schuß auf Lenskij hat sich der wichtigste Mosaikstein in das Bild Lenskijs gefügt. Alles Nachfolgende verdeutlicht nur noch den Eindruck, der sich beim Leser über Onegin herausgebildet hat.

Auf die Asozialität Onegins wurde bereits hingewiesen. Durch das Duell wird deutlich, daß Onegin auch amoralisch ist. Er weiß, daß er sich über Lenskijs romantische Liebe nicht hätte lustig machen dürfen und daß er das Duell hätte verhindern müssen, aber er macht dieses Wissen nicht für sich verpflichtend. (Ebensowenig bedenkt Onegin bei seiner späteren Verehrung für die verheiratete Tatjana, daß er sie kompromittieren könnte.) Aus seiner absoluten Ungebundenheit heraus³ handelt Onegin un-

¹ Diese (wenn z. T. auch ironisch gehaltene) Aufzählung ist indirekt ein Vorwurf gegen Onegin. Ein indirekter Vorwurf waren auch die schönen Vergleiche des niederfallenden und sterbenden Lenskij mit einem herabrollenden glitzernden Schneeball und mit einer frühzeitig welkenden Blume (XXXI).

² Schon in den letzten beiden Zeilen der Strophe XXXIII sagt Puškin deutlich, daß es sich hier um Mord handelt.

³ Was Puškin im achten Kapitel (XI) allgemein als trauriges Lebensschicksal beklagt, trifft auf Onegin zu: er teilt weder Meinungen noch Leidenschaften der ihn umgebenden wohlhabenden Gesellschaft.

voraussagbar. Man kann nicht wissen, was ihn in der Duellsituation die Hand zum Mord heben ließ. Man weiß jetzt nur, daß dieser unengagierte Held gefährlich ist. Man assoziiert mit Onegin Baudelaires Worte an den Leser, die er seinen "Blumen des Bösen" vorausschickt: "Die Langeweile ists! - Das Auge schwer von willensloser Träne, träumt sie von Blutgerüsten... du kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal...".¹ In einem seiner "Spleen"-Gedichte nennt Baudelaire den kraftlosen, jungen und dennoch uralten Müßiggänger einen "kranken Grausamen".²

Tatjanas Traum (Kap. 5, XI - XXI) beweist, daß sie Onegin intuitiv richtig erkannt hat. Sie sieht Onegin in ihrem Traum nicht in menschlicher, sondern in tierischer Gesellschaft, in der er den Ton angibt. Die Strophe XVIII arbeitet seine beherrschende Position durch eine in den ersten vier Zeilen sich wiederholende rhythmische Gegenüberstellung von "on" und "vse" heraus. Onegins Augen funkeln dämonisch, er ist niemand Rechenschaft schuldig, nimmt sich, was er will - hier Tatjana - und reagiert brutal auf jeden störenden Einfluß von außen: mit Gesten und Schimpfen versucht er, die "ungerufenen Gäste" Olga und Lenskij loszuwerden (XX) und ersticht schließlich Lenskij.

Puškin, der von Anfang an keinen Zweifel daran läßt, daß Tatjana seine Lieblingsfigur ist,³ zeichnet sie im Romangeschehen vor allem dadurch aus, daß sie als einzige vor dem Mord an Lenskij ahnt, wer Onegin ist. Als Tatjana im siebten Kapitel

¹ Ch. Baudelaire, "Blumen des Bösen" (1966), S. 9.

² ebd., S. 125.

³ Im zweiten Kapitel setzt er ihr Portrait ab gegen das Klischeebild von Olga, das er nicht einmal zu Ende zeichnet (XXIII). - Im Kontrast zu Olga, die den toten Lenskij bald vergißt, trägt Tatjana die unerwiderte Liebe zu Onegin lange, ja für immer, mit sich herum. Tatjana - so glaubt Puškin - hätte das Duell zwischen Onegin und Lenskij verhindert, wenn sie etwas geahnt hätte (Kap. 5, XVIII). Daß Puškin oftmals von "milaja Tatjana" und "moja Tatjana" redet (Kap. 3, XV, Kap. 5, XVII, Kap. 7, LV etc.) ist als Zeichen der Zuneigung aufzufassen. - Es gibt aber auch außerfiktionale Beweise dafür, daß Puškin besonders an Tatjana liegt: in seinem Brief an A. A. Bestužev vom 24. März 1825 weist er darauf hin. - In der Strophe XXXVII von Kap. 5, die in der Erstausgabe gedruckt war und in den weiteren Ausgaben fehlt, nennt Puškin Tatjana liebenswerter als Homers Helena.

bei der Lektüre von Onegin's Büchern über seinen Charakter nachdenkt, wird ihr Traumerlebnis zur bewußten Einsicht. Puškin sagt, sie beginne ihn jetzt "Gott sei Dank" etwas "klarer" zu verstehen (XXIV). Tatjana schließt von Onegin's Büchern, die Helden wie den Giaour und Don Juan darstellen - Puškin spricht ausdrücklich von deren amoralischer Seele (XXII) - auf den Charakter des Besitzers. Sie hält ihn für einen seltsamen und gefährlichen Sonderling, fragt sich, ob er ein Geschöpf des Himmels oder der Hölle sei. Einer wirklichen Charakterisierung entzieht sich Onegin. Der Moskauer im Gewande des Childe Harold, das nichtige Phantom, die Parodie - dies alles sind Worte Tatjanas (XXIV) - hat keine eigene Substanz. Somit muß die Frage, warum Onegin den Schuß abgab, unbeantwortet bleiben. Es bleibt nur die Feststellung seiner Gefährlichkeit. Im achten Kapitel (VIII) sagt Puškin, welches der endgültige Standpunkt des Lesers sein wird: er kennt Onegin - und er kennt ihn nicht.¹

8. Das achte Kapitel ist durch einen Zeitraum von zwei Jahren von den vorhergehenden Kapiteln abgesetzt. Die Ereignisse sind nicht mehr im Fluß, sondern es wird eine Bestandsaufnahme präsentiert, unterbrochen von einigen Rückblicken. Tatjana ist die Frau eines Fürsten geworden - ihr Schicksal ist, wie sie selbst sagt, entschieden (XLVII). Die Konsolidierung der Verhältnisse - von Olgas Heirat war schon im siebten Kapitel (X) berichtet worden, Tatjanas Leben verläuft nun in bestimmten Bahnen und Onegin, der nach Lenskijs Tod auf Reisen gegangen war, bleibt der ruhelose Wanderer, der in dieser oder jener Rolle (Kap. 8, VIII) auftaucht und verschwindet - läßt Puškin eine

¹Vgl. V. Setschkareff, "Alexander Puschkin" (1963), S. 127, zu Onegin: "Kalter Egoismus, Gleichgültigkeit, Langeweile und die Sucht, sie zu betäuben, sind die Achsen, um die sich die Welt dreht. Es gibt Epochen, in denen diese Situation deutlich hervortritt. Die Betäubungssucht ist im Anfang recht harmlos, wie bei Onegin - wenn er auch aus Langeweile zufällig seinen Freund tötet - doch in ihren letzten Konsequenzen wird sie zu einer gefährlichen, das Leben in Frage stellenden Dämonie und die Reihe Onegin - Pečorin... - und Stavrogin, der unheimliche Held von Dostojewskijs "Teufeln" ist durchaus folgerichtig."

Spur direkter werden und in Worten eine Bilanz ziehen, die er in der Handlung bereits vorweggenommen hat. Die Strophen X und XI enthalten Puškins Ansichten über ein sinnvoll gestaltetes Leben, nachdrücklich vorgetragen durch die Wiederholung von "blažen, kto..." und "grustno...čto...". Puškin sagt hier, daß gewisse Regeln und stereotype Entwicklungsstufen für jeden notwendig sind, der auf ein sinnerfülltes Leben zurückblicken möchte. Zu jedem Alter paßt ein bestimmter Lebensmodus (v dvatcat'...v tridcat'...v pjat'desjat...). Eine solche, von bestimmten Institutionen (Ehe, kirchliche und profane Bräuche) eingebaute Lebensweise war im zweiten Kapitel am Beispiel von Tatjanas Eltern demonstriert worden. Tatjana kündigt an (XLVII), daß sie - wenn auch auf höherer gesellschaftlicher Ebene (XLVI) - den gleichen Weg gehen wird. Ein wertvoller und geachteter Mensch kann man nach Puškin nur in einer Gemeinschaft sein, mit der man sich in wesentlichen Punkten identifiziert und die man innerhalb gewisser Institutionen mitträgt. Für Onegin, der nach wie vor nirgends integriert ist, der "bez služby, bez žený, bez del..." lebt, findet Puškin entsprechend nur sehr un-menschliche Bezeichnungen: er nennt ihn eine satanische Mißgeburt, einen traurigen Narren, einen Dämon (XII). Onegin spielt nur modische Gastrollen, und vor der Mode als etwas Äußerlichem, Vergänglichem und Unsubstantiellen warnt Puškin: einmal ausdrücklich in Worten¹ (VIII) und zudem in Form der Ablehnung, die Onegin durch Tatjana erfährt.

Als offenherziges verliebtes Mädchen hatte Tatjana Onegin nicht zu fesseln vermocht. Als Dame der Gesellschaft, die sich "comme il faut" verhält (XIV), läßt sie Onegin außer sich geraten. Das Eingeständnis der Liebe Onegins in seinem Brief an Tatjana (XXXII) wirkt dubios - es kommt mehr Selbstmitleid als Liebe darin zum Ausdruck. Als Onegin seine frühere Ablehnung Tatjanas motiviert, schwingen falsche Töne mit: es ist nicht so, daß er ihrer Liebe nicht zu glauben wagte - sie hat ihn nie interessiert. Den Tod Lenskijs bringt er fälschlicherweise in ur-

¹Worte wie "moda, svet, vkus" etc. werden den ganzen Roman hindurch ironisch benutzt, auch in Bezug auf Tatjana: z. B. übersetzt Puškin ihren Brief aus dem modischen Französisch.

sächlichen Zusammenhang mit der Ablehnung Tatjanas.¹ Was Onegin mit seinem Brief an die verheiratete Tatjana bezweckt, wird nicht klar. Auch in dieser dritten Konfliktsituation (nach Tatjanas Brief und dem Duell) kommt Onegin von seiner Person nicht los. Er würde sich gefallen als Verehrer einer angesehenen Fürstin - er gefällt sich in Selbstmitleid, als er abgewiesen wird. Tatjanas Haltung versucht er nicht zu ergründen. Tatjana analysiert sein Verhalten richtig: es ist der äußere Glanz um ihre Person, der Onegin anzieht, nicht sie selbst. Wenn schon diese Tatsache sie schmerzt - da sie Onegin ja immer noch liebt - so empfindet sie überdies Onegins unwürdiges Benehmen,² das auf ihre Stellung keine Rücksicht nimmt,³ als traurig: der liebeskranke Onegin handelt kühner als der gesunde Onegin⁴ - sagt Puškin.

Nach Tatjanas Abweisung läßt Puškin seinen Helden einfach fallen, und der Leser denkt - sich auf die erste Strophe des Romans zurückbesinnend - daß Onegin seines Onkels Beispiel, das ihm doch als Lehre für andere erschien, nicht gefolgt ist: während der

¹"Ešče odno nas razlučilo.../ Nesčastnoj žertvoj Lenskij pal..." (S. 181).

²Onegins Verliebtheit wird als kindisch beschrieben: "on kak ditja vljublen" (XXX); als lakaienhafte Ergebenheit: "on sčastliv, esli ej nakinet/ Boa pušistyj na plečo...ili razdvinet/ Pred neju pestryj polk livrej...". (XXX)

³Vgl. XLV; D. Blagoj reduziert Tatjanas Entscheidung auf den berechnenden Wunsch, als Frau eines "bekannten und reichen Fürsten" in der großen Gesellschaft eine Rolle zu spielen. In: "Sociologija tvorčestva Puškina", S. 135. - Vgl. dagegen B. S. Mejlach, "Puškin", Kollektivnaja monografija pod. red. B. P. Gorodeckogo... (1966), S. 435: "Zwar liebt sie ihnnoch, aber das, was sie von ihm weiß (die kalte, moralisierende Antwort auf ihren Brief, der Flirt mit Olga, der Mord an Lenskij, dann der Besuch in Onegins Haus, der so viele Zweifel an dem geliebten Mann in ihr weckte) motiviert ausreichend die für sie selbst nicht leichte Haltung gegenüber seiner verspäteten Liebe."

⁴Vgl. Onegins Haltung in Kap. 6: er muß erst von dem Bild des niederfallenden Lenskij schockiert werden, um auf ihn zuzulaufen und zu handeln. Der einige Sekunden vorher noch lebendig vor ihm stehende Freund konnte Onegin zu keinem Engagement bewegen. So beginnt Onegin - in Kap. 8 durch das glanzvolle Bild Tatjanas aufgerüttelt - erst zu handeln, als es auch hier schon zu spät ist. Beide Male muß ihm erst zu Bewußtsein gebracht werden, daß er etwas v e r l o r e n hat.

Onkel zumindest am Sterbebett Hochachtung von seiner Umgebung erzwang, wird Onegin nach unrühmlichen Taten unrühmlich entlassen.

9. Es wird in "Eugen Onegin" also ein Außenseiter der Gesellschaft dargestellt. Seine Asozialität und Amoral werden am deutlichsten in der Duellsituation vor Augen geführt. Onegin mißbraucht die Institution "Duell" - das bringt Puškin in einer Abschweifung (Kap. 6, XXXIII f.) explizit zum Ausdruck. Puškins Duellkritik läuft hier nicht auf eine Polemik gegen die Institution "Duell" in toto hinaus: gegen ein ehrliches Duell hat er nichts einzuwenden.¹ Seine Kritik gilt - wie im "Schuß" - dem Mißbrauch dieser Institution. Seine Furcht vielleicht wiederum ihrem geheimen Wesen, das Mißbräuchen Vorschub leistet.

Onegins Mord an Lenskij wird mit gesellschaftlicher Ächtung beantwortet (Kap. 8, XII). Sein Werben um die verheiratete Tatjana wird zurückgewiesen. Eine Gesellschaft mit intakten Institutionen und lebendiger Moral - dafür steht vor allem die Gestalt Tatjanas² - kann einen Außenseiter wie Onegin verkräften, ohne Schaden zu nehmen: der Roman endet eben deshalb heiter. Der Held wird leichten Tones einfach stehen gelassen. Man kann Puškins Roman somit verstehen als humorvolles, mit satirischen Untertönen vorgetragenes Plädoyer für ein in historischen Tra-

¹ Ob Puškins "gesellschaftliches Bewußtsein" über die standesgemäßen Ehrenvorstellungen seiner Zeit hinausgewachsen war - wie N. L. Brodskij behauptet - ist nicht sicher. Vgl. "Evgenij Onegin" (1964), S. 248.

² Puškin weist in dem erwähnten Brief an A. A. Bestužev vom 24. März 1825 darauf hin, daß er seinen Roman nicht als Satire aufgefaßt sehen möchte - daß in einer Satire die Gestalt Tatjanas nicht enthalten sein könne. (Vgl. Gogol's satirischen "Revisor": hier wird innerfiktional nicht dargestellt, wie die kritisierte Welt aussehen sollte.)

Die Gestalt Tatjanas spricht auch gegen die Behauptung von G. A. Gukovskij, in "Eugen Onegin" werde eine Gesellschaft gezeigt, von der nur Böses ausgehe. Vgl. S. 246 in: "Puškin i problemy realističeskogo stilja" (1957).

Vgl. auch D. Reeve, "The Russian Novel" (1967), S. 35: "...the 'real hero' of the novel, the typical and genuine Russian, is Tatyana."

ditionen verwurzeltes Leben¹ und die Institutionen der Gesellschaft seiner Zeit. Zumindest legt die explizite Natur des Textes eine solche Auffassung nahe.

¹Tatjana glaubt an überlieferte Weisheiten (Kap. 5, V); sie praktiziert alte Bräuche (Kap. 5, VIII f.); sie ist "russkaja dušoju" (Kap. 5, IV).

A. S. Puškin, "Die Hauptmannstochter"

1. Der 1836 veröffentlichte Roman "Die Hauptmannstochter"¹ hat mit dem "Schuß" ein Wichtiges gemeinsam: die Stellung des Autors. Puškin figuriert in beiden Fällen als Herausgeber, der nur veröffentlicht, was andere zu Papier gebracht haben. In beiden Fällen wird der Wahrheitsgehalt des Erzählten quasi dokumentarisch belegt: durch den Brief von Belkins Freund dort und durch einen handgeschriebenen Brief Katharinas II hier. Es wurde bereits dargelegt, daß der solchermaßen auf Distanz gegangene Autor im "Schuß" die Möglichkeit sadistischen Mißbrauchs der Institution "Duell" gestaltet - eine Kritik, die direkt vorzutragen für einen Adligen wahrscheinlich gesellschaftlich unmöglich gewesen wäre. Es ist nun zu untersuchen, wo die Brisanz in der Aussage der "Hauptmannstochter" liegt - weshalb Puškin hier hinter die Aufzeichnungen Grinevs zurücktritt, deren einzelne Kapitel er nur mit passenden Epigraphen versehen haben will.²

2. Ein Blick auf die Epigraphe zeigt, daß acht von vierzehn Kapitelüberschriften und dem Romantitel selbst Volkslieder oder Sprichwörter vorangestellt sind. Die restlichen Mottos sind Werken russischer Dichter entnommen oder stammen aus Puškins eigener Feder.³ Mit dieser Auswahl der Epigraphe gibt Puškin

¹V. Setschkareff sagt von der "Hauptmannstochter", sie sei "ein Musterbeispiel für das Ergebnis eines fruchtbaren literarischen Einflusses, der als Anregung zu origineller Höchstleistung dient...Der Roman ist...unter dem stärksten Einfluß Walter Scotts geschrieben...Tatsächlich sind viele Situationen aus "Waverley", "Rob Roy", "Old Mortality", "The Fortunes of Nigel", "Woodstock", "Quentin Durward", "Guy Mannering", "The Bride of Lammermoor"...von Puškin...übernommen worden. Das Thema des 'unschuldigen Verräters', der durch die Macht der Verhältnisse in eine Lage gerät, die ihn kompromittiert, taucht bei Scott immer wieder auf und wird in "Old Mortality" führend." In: "Alexander Puschkin" (1963), S. 183 f.

²A. S. Puškin, "Poln. sobr. soč. v desjati tt.", Bd. VI (1950), S. 541. Alle Zitate werden diesem Band entnommen.

³Vgl. die Mottos zu den Kapiteln XI und XIII.

bereits zweierlei zu erkennen:

- a) Hier wird etwas spezifisch Russisches thematisiert - im Gegensatz beispielsweise zu "Eugen Onegin" mit Epigraphen aus russischer, französischer und englischer Literatur.
- b) Es geht hier nicht um eine geschlossene aristokratische Gesellschaft wie in "Eugen Onegin" und im "Schuß", sondern das Volk wird eine gewisse Rolle spielen.

Diese letztere Einsicht lenkt automatisch das Augenmerk auf den roten Faden der vorliegenden Untersuchung, die Duellproblematik, und führt zu der apriorischen Feststellung: welche Rolle das Duell in diesem Roman auch spielen mag - es wird als eine an aristokratische Ehrenvorstellungen gebundene Institution keine zentrale Bedeutung haben.

3. Dem Duell in Kap. IV geht bezeichnenderweise keine Volksweisheit als Epigraph voraus. Das Motto fällt aber auch nicht aus wie vor den Duellen in "Eugen Onegin" und dem "Schuß" - als Prophezeiung von Unglück in düsteren petrarkischen Zeilen oder einfach als Ankündigung eines nach selbstverständlichen Regeln ablaufenden Duells. Das Duell wird hier angekündigt in zwei derb komischen Zeilen aus einem Lustspiel Knjažnins.¹ Es trägt diesem Motto Rechnung. Obwohl die Kontrahenten Grinev und Švabrin sich ernsthaft schlagen wollen - Švabrin wechselt die Farbe und geht automatisch vom "Du" zum "Sie" über, als er Satisfaktion verlangt, während Grinev sein Gegenüber vor Wut zerreißen möchte - wird der Zweikampf zur Farce.

4. Zu dieser Farce kommt es aus folgenden Gründen: in der Festung, die für Grinevs militärische Ausbildung zu sorgen hat, gehört außer ihm nur noch Švabrin zum Adel. Infolgedessen ergibt sich schnell ein näherer Kontakt. Vor allem traut Grinev nur Švabrin ein Urteil über seine Gedichte zu. Eine

¹Vgl. V. Setschkareff, "Alexander Puschkin" (1963), S. 186: "Die Art wie Savel'ič ein Fechtduell beschreibt oder die Reaktion des alten einäugigen Leutnants auf die Bitte, als Sekundant zu fungieren, sind...reizender Humor."

abfällige Bemerkung über Grinevs Poesie¹ - vor allem über Mar'ja Ivanovna, den Gegenstand seiner Dichtung - führt zu einem scharfen Wortwechsel und zur Forderung Švabrin's. Das für Švabrin und Grinev selbstverständliche Duell beginnt in außergewöhnliche Bahnen gelenkt zu werden, als Grinev einen nicht Ebenbürtigen bittet, sein Sekundant zu sein. Das Wort "Sekundant" löst bei Ivan Ignat'ič durchaus keinen automatischen Verhaltensmechanismus aus. Ivan Ignat'ič "gestattet" sich dreimal bezüglich der ihm angetragenen Bitte Fragen zu stellen, wobei allein die Formulierung "smeju sprosit'" seinen gesellschaftlichen Standort bezeugt (S. 428). Grinev bemüht sich vergeblich, diesen mit einer Stopfnadel beschäftigten Ivan Ignat'ič, der gleichsam zur Demonstration seiner verminderten Aufnahmefähigkeit nur mit einem (angestrengt blickenden) Auge ausgestattet ist² und der sich im Haushalt der Kommandantin stets mit sehr handfesten Dingen beschäftigt - sei es Wolle abwickeln oder Pilze auf eine Schnur reihen - den abstrakten Ehrenkodex eines Adligen einleuchtend zu machen. Ivan Ignat'ič versteht nicht nur nichts, sondern beginnt zu argumentieren.

Nun soll habitualisiertes Handeln nach Arnold Gehlen die Sinnfrage ja suspendieren: "Wer die Sinnfrage aufwirft, hat sich entweder verlaufen, oder er drückt bewußt oder unbewußt ein Bedürfnis nach anderen als den vorhandenen Institutionen aus" - schreibt Gehlen.³ Im vorliegenden Fall wird die Sinnfrage von allen aufgeworfen, denen die Institution "Duell" standesgemäß als unsinnig erscheint: von Ivan Ignat'ič, vom Kommandanten Mironov, seiner Frau Vasilisa Egorovna und seiner Tochter Mar'ja Ivanovna. Die Haltung der Umgebung verhindert eine regelgerechte Austragung des Duells zwischen Grinev und Švabrin.

¹ Bei den einfachen Festungsleuten findet Grinev sowieso kein Verständnis: die Kommandantenfrau kann sich nicht vorstellen, daß man über ein Liedchen streiten kann, und der Kommandant rät Grinev, das Verseschmieden zu lassen, weil es dem Dienst schade. Vgl. S. 430 f.

² Als Grinev zum ersten Mal das Haus des Kommandanten betritt, fällt ihm auf, daß Ivan Ignat'ič einen blauen Flicker auf eine grüne Uniform setzt. (S. 417)

³ A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 61.

Das Kapitel IV ist indes nicht eine todernste Illustration gerechter Entrüstung der Festungsleute, sondern stellt das komischste Kapitel des ganzen Romans dar.

5. Puškin benutzt zur Erzeugung von Komik ausgiebig das Kunstmittel der Verfremdung.¹ Das Duell wird mit Augen betrachtet, die nichts verstehen. Ein Sekundant ist so in der Interpretation von Ivan Ignat'ič jemand, der zuschaut, wie einer jemand anderen ersticht. Vasilisa Egorovna bezeichnet das Duell als "Mord in unserer Festung."² Savel'ič beschreibt die Fechtkunst als "sich mit eisernen Bratspießen stechen und dabei mit den Füßen den Takt stampfen...". (S. 442)

Darüberhinaus nutzt Puškin die standesgemäße Logik der Festungsbewohner zur Erzeugung komischer Effekte. In seiner Theorie des Lachens spricht Bergson von Berufslogik: "Ich meine damit bestimmte Denkweisen, die man sich in bestimmten Milieus aneignet und die für ihr Milieu die richtigen, für die übrige Welt durchaus falsch sind. Der Gegensatz aber zwischen spezieller und allgemeingültiger Logik erzeugt gewisse komische Wirkungen...".³

So wirkt es komisch, wenn Ivan Ignat'ič das Duell ablehnt, weil er als alter Kämpfer im Schweden- und Türkenfeldzug genug Elend gesehen haben will.

Vasilisa Egorovna argumentiert vom Standpunkt der frommen Hausfrau aus, wobei gleichzeitig das für sie charakteristischste Wesensmerkmal, ihre Herrschsucht,⁴ zutage tritt: "Was soll das heißen? Wie? Was?...Ivan Kuzmič, stell sie sofort unter Arrest! Petr Andreič! Aleksej Ivanyč! Gebt eure Säbel her, los, los..."

¹ Zum Begriff der Verfremdung, wie er hier verwandt wird, vgl. V. Šklovskij, "Theorie der Prosa" (1964), S. 15 ff.

² Vgl. die Beschreibung Vasilisa Egorovnas von Švabrins Duell in Kap. III, S. 418: "...er ist mit einem Leutnant vor die Stadt hinausgefahren, sie nahmen ihre Säbel mit und haben dann aufeinander losgestochen, und Aleksej Ivanyč hat den Leutnant erstochen - und das in Gegenwart von zwei Zeugen!"

³ H. Bergson, "Das Lachen" (1948), S. 99.

⁴ Vgl. ebd.: "Doch wird sie (die Komik) feiner...wenn sie uns nicht nur eine Berufsgewohnheit, sondern zugleich eine Charaktereigenheit verrät."

Petr Andreič! Das habe ich von dir nicht erwartet. Schämst du dich nicht? Bei Aleksej Ivanyč will ich nichts sagen...er glaubt ja auch nicht an Gott; aber du?" (S. 432)

Mar'ja Ivanovna sieht das Duell vom Standpunkt des verliebten Mädchens: "Wie seltsam doch die Männer sind! Eines Wortes wegen ...sind sie bereit, sich zu töten und nicht nur ihr Leben, sondern auch ihr Gewissen zu opfern und das Glück derer, die...". Daß Mar'ja Ivanovna an dieser Stelle abbricht, macht ihren Einwand sentimental und läßt ihn als Argument gegen die Institution "Duell" komisch wirken. (S. 433)

Das Gebaren und die Argumentation der Festungsleute verfehlen nicht ihre Wirkung auf Grinev: er kann sich eines Lächelns nicht erwehren. (ebd.)

6. Es stellt sich die Frage, ob das Verhalten der Festungsleute von Puškin quasi als durch die Hintertür vorgebrachte Kritik an der Institution "Duell" intendiert ist.

Wenn man zunächst einmal davon absieht, wie die Festungsbewohner kritisieren, ist zuzugeben, daß ihre nicht durch den Ehrenkodex des Adels befangene Meinung vernünftig ist: man sollte Streitigkeiten nicht mit tödlichen Waffen zu begleichen versuchen. Ein wichtiger Grund für die Entstehung von Antiduellbewegungen war immerhin die Tatsache, daß sehr viele Zweikämpfe tödlich ausgingen.¹ Doch hat ein Appell an die Ratio wenig Erfolg bei jemandem, für den eine Institution fraglose Selbstverständlichkeit ist. Die Reaktion Grinevs rechtfertigt diese These. Er bemerkt: "Die Überlegungen des vernünftigen Leutnants machten mich nicht schwanken. Ich blieb bei meiner Absicht." (S. 429) Nach Anhören aller Predigten sagt er zu Švabrin: "Unsere Angelegenheit kann damit nicht erledigt sein..." - und er-

¹Vgl. W. v. Fürich, "Das Duell" (1886), S. 9: "Unter Heinrich II von Frankreich (1547 - 59) sollen über 7 000 Menschen im Duell getötet worden sein, unter Heinrich IV (1589 - 1610) über 4 000 Edelleute. Noch schlimmer wurde es unter der schwachen Maria von Medici: 'Man schlug sich bei Tag und Nacht, auf der Straße und auf öffentlichen Plätzen,' bis endlich Ludwig XIII die alten strengen Strafen wieder einschärfen und auch zum Theil ausführen ließ."

hält als Antwort: "Selbstverständlich nicht...Sie werden mit Ihrem Blut für Ihre Unverschämtheit zahlen." (S. 433)

Für Kritik an der Institution "Duell" - von gesellschaftlich niedrigerer Warte aus formuliert - sind Grinev und Švabrin also taub. Ihr Handeln, das trotz Kritik von außen nichts von seinem Automatismus einbüßt, legt bereits die Behauptung nahe: Puškin stellt die Institution hier als intakt dar.

Diese Behauptung wird durch den Umstand gestützt, daß das Duell, eine reine Männersache, hier hauptsächlich von einer Frau kritisiert und verhindert wird, denn bei den Männern handelt es sich zwar um brave, aber geistig etwas unbewegliche ausführende Organe hausfraulicher Macht. Švabrin weist Vasilisa Egorovna "kaltblütig", d. h. weder getroffen noch komisch berührt, darauf hin, daß die Duellfrage in den Zuständigkeitsbereich des Kommandanten zu fallen habe.

Die Kritik am Duell kommt also in doppelter Hinsicht aus unberufenem Munde: sie ist nicht die Kritik von standesgemäß Gleichen und wird überdies vom weiblichen Standpunkt aus formuliert. Da Puškin sie durch die erwähnten Kunstgriffe noch komisch erscheinen läßt, ist sie zu völliger Wirkungslosigkeit verurteilt.

Der weitere Verlauf der Handlung verlangt natürlich, daß weder Grinev noch Švabrin durch ein Duell ernsthaft verletzt werden. Auch ist es - wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird - für die künstlerische Aussage der "Hauptmannstochter" wesentlich, daß der Festungskommandant und seine Leute nicht Musterbeispiele wacher Intelligenz sind. Daß aber erzähltechnisch Notwendiges zu einer weiteren schlüssigen Aussage zum aktuellen Duellproblem wird und daß diese Aussage wahrhaft komisch gestaltet ist, geht auf das Konto von Puškins Erzählkunst.

7. Es wurde bereits angedeutet, daß das Duell in der "Hauptmannstochter" nicht von zentraler Bedeutung ist. Der Anlaß zum Duell findet sich gleich zu Beginn der Beziehung zwischen Grinev und Švabrin, d. h. auch ziemlich zu Beginn des Romangeschehens. Die Bekanntschaft zwischen Grinev und Švabrin kommt praktisch nur umständehalber zustande: Grinev ist nach Meinung Švabrin das einzige "menschliche Gesicht" in der Festung. (S. 420)

Auch der Anlaß für den Zweikampf ergibt sich wie von selbst aus der Rivalität um das einzige Mädchen in der Festung. (Die Duelle in "Eugen Onegin" und im "Schuß" sind ungleich problematischer.) Von den gut elf Seiten des vierten Kapitels ist nicht ganz eine Seite den beiden Duellversuchen gewidmet. Da das Duell mit Rücksicht auf die Umgebung möglichst schnell und unbemerkt vonstatten gehen muß, fehlen konventionelle Riten. Grinev und Švabrin ziehen am vereinbarten Treffpunkt sofort die Degen. Schon in diesem Augenblick wird der erste Duellversuch von Ivan Ignat'ič und fünf alten Soldaten vereitelt. Der zweite Versuch eines Dgenduells wird einen Tag später nach kurzem Kampf durch Savel'ič unterbrochen.

Obwohl also dieses Duell kein zentraler Punkt im Romangeschehen ist, an dem die wichtigsten Charaktere sich profilieren, hat es folgende wichtige Funktionen:

a) Es manifestiert, daß Švabrin zum Feind Grinevs geworden ist und deutet schon an, daß dieser Feind ein aktiver Bösewicht ist: beim zweiten Duellversuch sticht Švabrin in dem Augenblick zu, als Grinevs Aufmerksamkeit durch Rufe von außen abgelenkt ist.¹ Die Feindschaft Švabrins Grinev gegenüber und sein unehrenhafter Charakter haben wichtige erzähltechnische Konsequenzen: sie bewirken die zweite Begegnung zwischen Grinev und dem Rebellen Pugačev, als Grinev Orenburg verläßt, um Mar'ja Ivanovna vor einer erzwungenen Heirat mit dem Rivalen Švabrin zu retten.² Außerdem denunziert Švabrin Grinev - dieser wird vor Gericht gestellt und kommt nur auf persönlichen Wunsch der Zarin frei.

b) Grinevs Genesung nach fünf Tagen Bewußtlosigkeit ist ein erster Beweis seiner Unverletzlichkeit, ein erstes Glied in der

¹ In der "Hauptmannstochter" stimmen Äußeres und Charakter der Personen überein: Švabrin wird als häßlich bezeichnet (S. 420), er hat böse Augen (S. 479). Der einäugige Ivan Ignat'ič ist begriffsstutzig. Pugačev hat zwar ein Diebsgesicht, aber dieses Gesicht ist nicht unsympathisch (S. 410). Es wird immer wieder darauf hingewiesen, daß seine Augen leuchten und lebhaft sind.

² Da die Rettung Mar'ja Ivanovnas nur mit Pugačevs Hilfe erfolgen kann, erfüllt sich so ein Teil der Traumvision Grinevs: Pugačev, der bärtige, grausame Bauer, wird in gewissem Sinne sein "posazenyj otec".

Kette glücklicher Zufälle, die bei seinen Begegnungen mit Pugačev ausschlaggebend sind und ihm - in Form der Fürbitte Katharinas II - schließlich das Leben retten. Die glücklichen Zufälle machen das erzählerische Prinzip des Romans aus - ohne sie würden die Geschehnisse nicht vorangetrieben.

c) Als Folge des Duells wird noch einmal die Stimme von Grinevs Vater vernehmlich, dem der Zweikampf durch Švabrin hinterbracht wurde. Als Vater, von dessen neun Kindern nur eines am Leben blieb, äußert er sich zum Duell nicht theoretisch als zu einer Institution, die man billigen oder ablehnen kann. Er sieht das Duell unter dem Blickwinkel der potentiellen Lebensgefahr für seinen einzigen Sohn. In poltrigem Tonfall verbittet er sich derartige Streiche und erinnert - gegen Ende der vorbereitenden Handlung und vor Beginn der Haupthandlung, dem Kosakenaufstand - daran, wozu ein Degen da ist: zur Verteidigung des Vaterlandes. Die väterlichen Vorstellungen sind durchaus gewichtig in diesem Roman,¹ hatte es doch im Motto zum ersten Kapitel geheißen: "Und wer ist sein Vater?"

Der Vater ist jemand, dem das Wichtigste in seinem Leben der Militärdienst war, der seinen noch ungeborenen Sohn bereits als Sergeanten der Garde eintragen läßt. Als der Sohn dann mit siebzehn Jahren seinen Militärdienst antritt, werden ihm vom Vater einige gute Ratschläge mit auf den Weg gegeben, die in der Ermahnung gipfeln: "Hüte...Deine Ehre von Jugend auf". Diese Mahnung hat der angebliche Herausgeber Puškin dem ganzen Roman als Motto vorangesetzt, sie gehört mit zu den heimlichen Themen des Romans. Dem offiziellen Thema, der Hauptmannstochter, der gegenseitigen Liebe Mar'ja Ivanovnas und Grinevs, ist innerhalb der vierzehn Romankapitel nur ein Bruchteil des Raumes gewidmet, den die Problematik von Ehre, Anarchismus und Herrschaft einnimmt.

¹Vgl. N. V. Izmajlov, "Istorija russkogo romana v dvuch tt.", Bd. 1 (1962), S. 195: "...Die ganze weitere Geschichte Grinevs stellt - trotz aller Schwierigkeiten und Fehler - die Befolgung der väterlichen Instruktionen...dar...".

8. Wie sieht die Realität des Militärdienstes aus, der Grinev mit den väterlichen Ratschlägen im Ohr gegenübertritt,¹ was ist zu Grinevs Ausbildungsstätte, der Festung Belogorskaja, und seinem direkten Vorgesetzten, dem Kommandanten Mironov, zu sagen? Der Orenburger General hatte im Zusammenhang mit Belogorskaja von "echtem" Dienst und von Disziplin gesprochen. Wenn man diese Maßstäbe, die sich ja mit denen des Vaters (A. P. Grinev) decken, an die Wirklichkeit anlegt, und wenn man sich - wie Grinev das tut - unter der Festung düstere Bastionen, Türme und Wälle vorstellt, möchte man das Kapitel III "verkehrte Welt" nennen. Die Festung ist ein Dörfchen mit Holzzaun. Es gibt nur eine Kanone, die von Kindern mit allem möglichen Unrat vollgestopft worden ist. Der Kommandant ist der Ansicht, daß sein neuer Untergebener beim Exerzieren nicht zuschauen sollte - er läßt nur zu seinem eigenen Vergnügen exerzieren, nennt seine Soldaten liebevoll "soldatuški" und "detuški". Diese wissen nicht, wo links und rechts ist. Es gibt weder Truppenbesichtigungen noch sind Wachtposten zu kontrollieren. Die Kommandantenfrau beurteilt die Lage realistisch, wenn sie zu ihrem Mann sagt: "Weder werden sie (die Soldaten) ausgebildet noch verstehst du selbst etwas vom Dienst. Es wäre besser für dich, zuhause zu sitzen und zu Gott zu beten." (S. 421) Die Festung ist - wie Grinev sagt - allein dem Schutze Gottes überlassen.

Den Festungsbewohnern wird ihre Unzulänglichkeit so wenig bewußt wie den städtischen Beamten ihr Versagen im "Revisor" (I, 1), und darin liegt für den Außenstehenden Komik.² Hinter dieser komischen Darstellungsweise verbirgt sich indes ernsthafte Kritik. In einer 1834 unter dem Titel "Geschichte des Pu-

¹ Den Vorstellungen seines Vaters gemäß soll Grinev ein echter Soldat sein, Pulver riechen, arbeiten, nicht bummeln; wem er den Treueschwur geleistet hat, soll er dienen; seinen Vorgesetzten soll er gehorchen, seine Ehre wahren. (S. 397 f.)

² Das durch diese Komik erzeugt Lachen richtet sich gegen die Militärs zur Zeit des Pugačevschen Aufstandes. Bergson spricht von der Erziehungsfunktion des Lachens: "Ist Demütigung sein Zweck, so muß es der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung verursachen." In: "Das Lachen" (1948), S. 107).

gačevschen Aufstandes" erschienenen historischen Abhandlung¹ sagt Puškin in Bezug auf Pugačev und seine verbrecherischen Komplizen: "Und solche Leute erschütterten den Staat!"² Die Beschreibung des zaristischen Militärs in der "Hauptmannstochter" evoziert die Feststellung: und solche Leute verteidigten das Land!

9. Grinevs Aufzeichnungen machen sichtbar, welchen Gegebenheiten sich ein junger Offizier gegenüber sieht, der zu Zeiten des Pugačevschen Aufstandes in den Dienst der Armee getreten ist. Die Repräsentanten der Landesverteidigung sind entweder Spielernaturen (Zurin, Kap. 1), opportunistische, nicht auf das Wohl des Landes bedachte Befehlsgewaltige (der Orenburger General, Kap. X), brave, doch absolut unfähige Festungsverteidiger oder - was Grinev für besonders verwerflich hält - illoyale Vertreter des Adels (Švabrin). Innerhalb dieses morschen Apparates gegenüber den wilden Horden Pugačevs zu überleben, scheint aussichtslos. Deshalb bedarf es der bereits erwähnten märchenhaften Zufälle.³ Die ganze "Hauptmannstochter"

¹Vgl. dazu P. Brang, "Puškin und Krjukov" (1957), S. 22: "Man darf nicht vergessen, daß die Überlieferung über den Pugačevschen Aufstand damals nur teilweise gesammelt war und in noch geringerem Maße publiziert worden war - dieser Arbeit unterzog sich ja erst Puškin - , da Pugačev offiziell noch immer totgeschwiegen wurde...".

²A. S. Puškin, "Poln. sobr. soč. v desjati tt.", Bd. VIII (1951), S. 182.

³Vgl. H.-J. Gerigk, "Literarisches Gebilde" (1975), S. 192 f.: "Puškins 'Hauptmannstochter' ist der narzißtische Tagtraum eines Untertanenbewußtseins. Der Titel der Erzählung nennt den Hauptgegenstand der erschlossenen Wirklichkeit: die Hauptmannstochter Mar'ja Ivanovna Mironova. Die wirkliche Hauptperson, nämlich das diese Wirklichkeit bestimmende, erschließende Bewußtsein ist indessen Petr Andreevič Grinev, der Erzähler...In der 'Hauptmannstochter' wird ein Bewußtsein in Anschlag gebracht, das sich angesichts bedrohlichster Staatsgefährdung den freundschaftlichsten Umgang mit dem namhaften Haupt des hereinbrechenden Unheils ausdenkt...Es ist zweifellos die langstreckige...Pointe der Erzählung, daß hier nicht selbstherrliche Anpassung zur Darstellung kommt, sondern das Schutzsuchen dessen, der schutzlos ist in der Konfrontation mit der stets übermächtigen Wirklichkeit."

kann als utopisches Gedankenspiel des jungen Grinev angesehen werden.¹ Die wichtigsten Säulen dieses utopischen Gedankengebäudes sind:

a) die Freundschaft des jungen Adligen mit dem Rebellenführer Pugačev; sie gründet sich auf eine Episode im zweiten Kapitel: Grinev schenkt dem ihm unbekanntem Pugačev seinen Hasenpelz, und Pugačev versichert, daß er diese Freundlichkeit sein "Leben lang" nicht vergessen werde.

b) Die Beseitigung des Verdachtes der Kollaboration Grinevs mit den Rebellen und die Begnadigung Grinevs durch Katharina II.

10. Den (fast unmerklichen) Wendepunkt von der Realität in die Utopie markiert der Schneesturm im zweiten Kapitel. Grinev hat soeben sein Elternhaus verlassen, möchte die gerade erlangte Freiheit zur Schau stellen, mißachtet deshalb den Rat des Kutschers und gerät in einen gefährlichen Schneesturm. Er schläft ein und träumt. Bevor Grinev den Traum erzählt, nennt er ihn "prophetisch" in Bezug auf die "seltsamen Umstände" seines Lebens. (S. 408) In diesem Traum ist die Stelle seines Vaters von einem schwarzbärtigen Bauern usurpiert, der von Blut und Leichen umgeben ist, aber paradoxerweise eine zärtliche Beziehung zu Grinev erkennen läßt. Dieser Traum ist nicht nur prophetisch, weil er die Begegnung Grinevs mit Pugačev und die Besonderheit ihrer Beziehung voraussagt, sondern er hat symbolischen Gehalt, indem er anzeigt, daß Grinev in eine Welt kommt, in der die väterlichen Vorstellungen verdrängt worden sind durch jemanden, der schrecklich und zärtlich zugleich, d. h. unberechenbar ist.

Der Schneesturm bringt - das zeigt die weitere Lektüre des Romans - eine Metamorphose Grinevs: aus dem unvernünftigen Pe-

¹Vgl. A. Schmidt, "Rosen & Porree" (1959), S. 301: "Die subjektive Realität (Erlebnisebene II) ist stärker als die objektive Realität (Erlebnisebene I). Hier liegt ein Gedankenspiel vor, "bei dem in tödlichen Situationen ein E II das Überleben bzw. Sterben erleichtert...". (Als Gedankenspiel bezeichnet Schmidt das Gemisch aus E I und E II).

truša ist plötzlich ein Mann mit Prinzipien, ein loyaler Offizier seiner Zarin geworden. Darüberhinaus erweist sich Grinev jetzt, da sein Vater mit den unverrückbaren Wertmaßstäben durch einen unberechenbaren Vertreter ersetzt ist, als kluger Taktiker, der Pugačev gewachsen ist und die Psyche Pugačevs, des Kosaken und angeblichen Peters III, ertastet: mal appelliert er an die Gefühle,¹ mal an den Verstand² des Kosaken und mal an das Machtbewußtsein des Usurpators.³ Bei allen Begegnungen zwischen Grinev und Pugačev - die also gleichzeitig Freunde und Feinde sind - waltet der glückliche Zufall:⁴

- a) Nach seiner Begnadigung durch Pugačev wundert Grinev sich über die "seltsame Verkettung der Umstände" (S. 471): in Erinnerung an den Hasenpelz hat Pugačev ihm das Leben gerettet.
- b) In einem "Anfall von Großmut" (S. 481) geht Pugačev nicht auf die Geldforderung des Dieners Savel'ič ein. (Savel'ič hat auf Heller und Pfennig zusammengerechnet, was seinem Herrn durch Pugačevs Leute abhanden gekommen ist.)
- c) "Glücklicherweise" hört der Usurpator auch nicht hin, als Savel'ič zum zweiten Mal die Rechnung erwähnt. (S. 505)
- d) Als Grinev Mar'ja Ivanovna aus Švabrins Händen retten will, glaubt er, die "Vorsehung" habe ihn wieder mit Pugačev zusammengeführt, damit dieser ihm helfe. (S. 500)
- e) "Zum Glück" widerspricht Chlopuška, als Beloborodov Grinev hängen lassen will. (S. 502)
- f) Als Grinev mit Pugačev zur Festung Belogorskaja fährt, scheint es ihm, als sei er durch eine "seltsame Verknüp-

¹ Pugačev ist z. B. empört darüber, daß eine Waise von seinen Leuten ungehörig behandelt wird. (S. 500)

² "Überlege doch, kann ich dich als Zaren anerkennen? Du bist ein gescheiter Mensch, du würdest selbst merken, daß ich schwinde." (S. 476) - "Urteile doch selbst...ob ich in Gegenwart deiner Leute erklären konnte, daß die Tochter der Mironovs lebt." (S. 512)

³ "Mein Kopf ist in deiner Hand: läßt du mich frei, so danke ich dir; läßt du mich hinrichten - ist Gott dein Richter;" (S. 477).

⁴ Die Zufälle werden immer logisch erklärt. Sie bewegen sich an der Grenze des Wahrscheinlichen und erscheinen erst in ihrer Gesamtheit als Utopie.

fung der Ereignisse ~~geheimnisvoll~~ mit Pugačev verbunden.
(S. 505)

11. Der utopische Charakter der Aufzeichnungen Grinevs gestattet Puškin, auf Unzulänglichkeiten des Staatsapparates zur Zeit des Pugačevschen Aufstandes hinzuweisen. (Diese Kritik trägt Puškin überdies nur als Herausgeber vor.) Durch die utopische Freundschaft eines Offiziers mit einem Rebellenführer kann Puškin sich auch zum Anarchismus¹ im Allgemeinen und zu Pugačev im Besonderen äußern. Als Wesensmerkmale des Anarchismus erweisen sich in der "Hauptmannstochter":

- a) Die Ignorierung jeglichen Prinzips von Gesetz und Recht,² alle Entscheidungen werden nach Lust und Laune getroffen.³
- b) Die Wichtigkeit der Person des Anführers. Pugačev fesselt seine Anhänger nur durch seine Person. Er hat keine revolutionäre Theorie, keine langfristige Strategie, die einigend und disziplinierend wirken könnte. Der Kosakenaufstand steht und fällt mit dem Ansehen Pugačevs.
- c) Destruktionswille ist die Hauptantriebskraft der Anarchisten. Pugačev sieht instinktiv die Gefahr, daß sich die Zerstörungswut der um ihn gescharten Verbrecherelemente auch einmal gegen den Anführer des Aufstandes richten

¹ Vgl. P. Avrich, "The Russian Anarchists" (1971), S. 3: "... however much Russian anarchism owed its predecessors in Western Europe, it was deeply rooted in a long tradition of native radicalism stretching back to the peasant revolts of Stenka Razin and Emelian Pugachev, a tradition which was shortly to reach a climax in the Revolutions of 1905 and 1917."

² Dieser Tatbestand wird symbolisiert durch das Analphabetentum Pugačevs. Als er die Liste Savel'ičs studieren soll, bemerkt er: "Naši svetlye oči ne moguť tut ničego razobrat'." (Eine sehr euphemistische Umschreibung). Pugačev spricht von "vran'e" (S. 480), d. h. er hat keinen Begriff von rechtmäßigem Eigentum.

³ Grinevs Appelle an den Usurpator Pugačev rufen zweimal eine im Wortlaut fast übereinstimmende selbstgefällige Reaktion hervor: "Kaznit' tak kaznit', milovat' tak milovat'." (S. 477) Und: "Kaznit' tak kaznit', žalovat' tak žalovat': takov moj obyčaj." (S. 513) Nicht umsonst vergleicht das Motto von Kap. XI Pugačev mit einem Löwen, dessen Natur wild ist und der nur mit vollem Magen ungefährlich ist.

kann.¹

- d) Das Volk, das hinter dem Usurpator und seiner Bande herläuft, ist gesinnungsloser, stumpfer Pöbel,² der beherrscht sein will, für Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit aber keine Kriterien kennt.

Die Macht des Usurpators ruht also auf schwankender Grundlage.

Was sagt Puškin zu Pugačev? Im November 1824 bittet er in einem Brief aus Michajlovskoe seinen Bruder L. S. Puškin in Petersburg, ihm einiges Tatsachenmaterial über Sten'ka Razin zu verschaffen, "die einzige poetische Gestalt der russischen Geschichte."³ Im selben Monat desselben Jahres möchte er auch über Pugačev Näheres erfahren,⁴ und Pugačev - so möchte man sagen - ist die einzige poetische Gestalt in der "Hauptmannstochter".

¹ In Kap. XI sagt Pugačev: "Ulica moja tesna...Rebjata moi uničajut. Oni vory...pri pervoj neudače oni svoju šuju vykupjat moju golovuju." (S. 507). - Die in Bezug auf seine Leute skeptische Bemerkung "ulica moja tesna" tut Pugačev auch in Puškins historischer Abhandlung "Istorija Pugačeva", S. 180.

² Als Pugačev die Festungsbewohner zwingt, einen Eid auf ihn zu leisten, heißt es: "Narod povallil na ploščad'" (S. 464) - während Grinev von sich und den Festungsverteidigern sagt: "nas pognali tuda že." Puškin betont immer wieder, daß das Volk hinter Pugačev herläuft: "narod brosilja za nim" (S. 467), "narod s krikom brosilja" (S. 478), "narod...tolpoju bežal za nami" (S. 509). Während die Frau des Kommandanten "zlodei" schreit, heißt es über das Volk: "narod snjal šapki" (S. 478), "Žiteli vychodili iz domov s chlebom i sol'ju" (S. 464), "Žiteli...podchodili odin za drugim, celuja raspjatie i potom klanjas' samozvancu" (S. 466). Höhepunkt der Verächtlichmachung des Volkes ist die Feststellung eines Kosaken (in Kap. VIII), man erkenne die hohe Stellung Pugačevs schon daran, daß er zum Mittagessen zwei Spanferkel verspeist habe, im Schwitzbad ungewöhnlich hohe Temperaturen aushalte und daß auf seiner nackten Brust die kaiserlichen Abzeichen zu sehen gewesen seien. (S. 472) - N. V. Izmajlovs Vorurteile gegenüber dem Volk machen ihn blind für die Puškinsche Darstellung. Sowohl in "Orenburgskie materialy Puškina dlja 'Istorii Pugačeva' i 'Kapitanskoj dočki', in: "Puškin" (1953), S. 297 als auch in seiner Geschichte des russischen Romans, Bd. 1, S. 199 - 201, schätzt er das Volk und die Komplizen Pugačevs positiv ein.

³ Vgl. A. S. Puškin, "Poln. sobr. soč. v desjati tt.", Bd. X (1951), S. 108.

⁴ ebd., S. 106 (Brief an L. S. Puškin vom November 1824).

Wenn Pugačev als Usurpator auch teils grausame Züge hat,¹ teils einfach als komisch wirkend dargestellt wird,² so sind diese Eindrücke doch nicht ganz beherrschend. Das melancholische Lied, das er seine Kosaken anstimmen läßt (S. 474) und das Gleichnis vom Raben und vom Adler, das er Grinev mit "wilder Eingebung" erzählt, um ihm seine Person und sein Handeln zu erklären (S. 507), offenbaren, daß Pugačev tiefer Empfindungen fähig ist, daß er von der Richtigkeit seines Handelns überzeugt ist. Er leitet seinen Herrschaftsanspruch einfach aus seiner außerordentlichen Natur, seinen physischen Kräften her.

Das Kosakenlied zeigt in poetischer Verschlüsselung das Schicksal der Sänger, ohne daß sie sich dessen bewußt sind³ - in der Poesie des Gleichnisses möchte Pugačev sich erklären, aber das Gleichnis trifft nicht zu.⁴ Die Kosaken und ihr Anführer wissen also im Grunde nicht, wer sie sind. Sie sind unwissentlich Irregeleitete,⁵ deshalb erfüllt Grinev das Lied der Kosaken mit "poetischem Schrecken", und deshalb fühlt er sich

¹ Bei der Einnahme der Festung Belogorskaja läßt Pugačev ungeführt alle loyalen Festungsbewohner hängen.

² Daß Pugačev keine Ahnung von der Rechtmäßigkeit von Institutionen hat, wirkt oft komisch. In Kap. VIII sagt er zu Grinev: "Du glaubst also nicht...daß ich der Zar Petr Fedorovič bin? Nun gut. Aber hat nicht der Kühne Erfolg?" - Es klingt komisch, wenn Pugačev Titel aus dem Bereich institutionalisierter Macht auf seine Räuberbande transponiert und entlaufene Sträflinge mit "General" und "Obersekretär" anredet (Kap. IX, XI). Ebenso wirkt es komisch, wenn Pugačev - weil Gold ein Symbol für Herrschaft ist - seine Hütte mit Goldpapier ausschlägt und inmitten dieses Budenzaubers theatralische Posen einnimmt (Kap. XI).

³ Den Räuber des Kosakenliedes ereilt schließlich die gerechte und harte Strafe des Zaren.

⁴ Pugačev vergleicht sich mit dem edlen Adler, der sich von frischem Blut nährt und den Aas fressenden Raben verachtet. Dies Gleichnis trifft nicht zu, weil Pugačev keinen Begriff von Staat und Moral hat. Er schaut Grinev nur schweigend und erstaunt an, als dieser ihm das Kalmückenmärchen unter moralischem Gesichtspunkt erklärt: von Mord und Totschlag leben, heißt sich von Aas nähren.

⁵ Grinev fühlt sich von der Menge und dem Verräter Švabrin, die Pugačev umringen, daran gehindert, dem Usurpator bewußt zu machen, wer er ist. (S. 516) Die Menge und Švabrin werden von Puškin verächtlich dargestellt - Pugačev nicht.

bei seinem Abschied von Pugačev von tiefem Mitleid ergriffen.
(S. 516)

Bei allem Beharren Puškins auf der Notwendigkeit des guten Funktionierens rechtmäßiger Institutionen, auf standesgemäß ehrenhaftem Verhalten innerhalb dieser Institutionen, zeichnet er den Usurpator nicht als rein negative Gestalt,¹ sondern als unwillkürlich faszinierendes Naturkind, das in seiner Unwissenheit eher bemitleidenswert als verurteilungswürdig ist.² Diese Sicht eines Rebellenführers und die ernsthafte Kritik an den Repräsentanten staatlicher Macht waren eigenwillig genug, um Puškin nur als Herausgeber hinter die Grinevsche Utopie zurücktreten zu lassen.

Die Institution "Duell" - das sei noch einmal betont - steht infolge der Akzente, die das Sujet der "Hauptmannstochter" setzt, nicht im Zentrum des Geschehens. Ihre Gültigkeit bleibt indes auch in diesem Werk Puškins fraglos. Diese Erkenntnis ist in Bezug auf einen Autor, der sich der Problematik des Duells so sehr bewußt ist wie Puškin, durchaus bemerkenswert.

¹Vgl. P. Brang, "Puškin und Krjukov" (1957), S. 56: "Černjajevs Äußerungen (in N. I. Černjajev, "'Kapitanskaja dočka' Puškina" (Moskau, 1897) treffen sich mit der...Feststellung von Pinčuk, daß Puškins Pugačev kein melodramatischer Bösewicht sei, 'als welchen jeder beliebige Verfasser historischer Romane zu Puškins Zeit ihn dargestellt haben würde, auch keine titanische Figur, sondern einfach ein Mensch, der nach einer Rolle sucht'."

In der "Istorija ruskoj literatury", Bd. VI (1953), Hrsg. D. D. Blagoj, B. P. Gorodeckij, B. S. Mejlach, heißt es: "Noch schwieriger stand es mit der Darstellung der Anhänger Pugačevs und insbesondere Pugačevs selbst im Roman...Puškin ...hat in der "Hauptmannstochter" radikal mit der offiziellen Tradition, Pugačev selbst als Bösewicht darzustellen, gebrochen." (S. 288)

²In seiner Literaturgeschichte, Bd. 1 (1962), sagt N. V. Izmajlov, Grinev beuge sich unwillkürlich vor der moralischen Größe Pugačevs. (S. 195) Dies trifft nicht zu. Grinev bemitleidet Pugačev, weil dieser infolge seines Unwissens um moralische Prinzipien ins Unglück läuft.

M. Ju. Lermontov, "Ein Held unserer Zeit"

...when they were got out of the Wilderness, they presently saw a Town before them, and the name of that town is Vanity; and at the Town there is a Fair kept, called Vanity Fair...This Fair is no new erected business, but a thing of ancient standing...at this Fair are all such Merchandise sold as...Honours, Preferments, Titles...Lusts, Pleasures, and Delights of all sorts... And moreover, at this Fair there is at all times to be seen Jugglings, Cheats, Games, Plays, Fools, Apes, Knaves and Rogues, and that of all sorts...There are to be seen, too, and that for nothing, Thefts, Murders, Adulteries, False-swearers, and that of a blood-red colour.

John Bunyan, "The Pilgrim's Progress"

Yes, this is VANITY FAIR: not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy.

William Makepeace Thackeray, "Vanity Fair"

1. Lermontov sagt dem Leser nicht wie die Allegorie John Bunyans, um welches zentrale Problem es im "Held unserer Zeit" geht. Auch ist nicht - wie bei Thackeray - ein auf das Thema hinweisendes Vorwort vorangestellt oder ein die Aussage sentenzhaft bekräftigender Romanschluß gegeben. Selbst als Lermontov 1841 eigens ein Vorwort verfaßt, um verständnislose Angriffe auf den 1840 erstmals veröffentlichten Roman zurückzuweisen,¹ setzt er

¹Vgl. B. M. Ejchenbaums Kommentar zu diesem Vorwort in M. Ju. Lermontov, "Poln. sobr. soč.", Bd. IV (1948), S. 464: "(Lermontov)...denkt dabei hauptsächlich an S. P. Sevyrev, der von Pečorin als von einer unmoralischen und verderbten Erscheinung gesprochen hatte, die im russischen Leben nicht existiere und zu der 'Traumwelt gehört, die durch falsche Nachahmung des Westens in uns erzeugt wird'." - Bei den Kritikern, die Pečorin für ein Portrait Lermontovs und seiner Bekannten hielten, habe Lermontov einen Artikel aus der Zeitschrift "Majak" vor Augen gehabt, sagt Ejchenbaum weiter. - Im Folgenden stammen alle Zitate aus der angegebenen Ausgabe.

der mißverstandenen Botschaft seines Romans keine eindeutige Interpretation entgegen, sondern deutet nur ironisch an, daß er auf eine sehr weit verbreitete Krankheit hingewiesen habe, die er aber nicht heilen wolle und von der nur Gott wisse, ob sie überhaupt zu heilen sei. Dieser weisen Skepsis muß sich der Leser wohl anschließen, wenn er ziemlich in der Mitte des Romans die Diagnose der Krankheit - einer Jahrtausende alten, wie Lermontov andeutet - gefunden zu haben glaubt: "Oh Eitelkeit, du bist der Hebel, mit dem Archimedes die Welt aus den Angeln heben wollte!..".¹ (S. 81)

2. Nun ist der "Held unserer Zeit" kein Roman, in dem kontinuierlich, Punkt für Punkt ein Krankheitsbild aufgezeigt würde, das zwangsläufig zu der genannten Diagnose führen muß. Vielmehr sind fünf selbständige Novellen aneinandergereiht, die in zwei Teilen zu einem Roman zusammengefaßt wurden. Die ersten beiden Novellen werden als Reiseerinnerungen des Erzählers ausgegeben - die drei übrigen Novellen als vom Erzähler herausgegebene Tagebuchnotizen des Helden Pečorin. Der Einschnitt zwischen dem ersten und zweiten Teil des Romans liegt aber nicht zwischen den Reiseaufzeichnungen und den Tagebuchnotizen, sondern vor der zweiten Novelle des Tagebuchs, "Prinzessin Mary", die etwa so lang ist wie alle übrigen Novellen zusammen und die auch dem Inhalt nach das Fundament zur Analyse Pečorins darstellt.

Die in fünf Novellen geschilderten Ereignisse laufen nicht in Gegenwart oder Vergangenheit kontinuierlich hintereinander ab. In der erzählerischen Gegenwart spielt nur die zweite Novelle des ersten Romanteils: der Erzähler begegnet für einen kurzen Augenblick dem Helden der Béla-Episode der ersten Novelle². Hier gelangt er auch in den Besitz der Tagebuchaufzeichnungen Pečorins. Alle im Tagebuch erzählten Ereignisse haben vor der zuerst erzählten Béla-Geschichte stattgefunden.

Wenn man schließlich in Betracht zieht, daß Handlungsort und

¹ Ein Gedanke Pečorins, als er sieht, wie selbstgefällig und unkritisch Grušnickij auf seine Schmeicheleien reagiert.

² Maksim Maksimyč gibt an (S. 14), daß die von ihm erzählten Ereignisse nun fast fünf Jahre zurückliegen.

Handlungsträger in allen fünf Novellen (bis auf Pečorin) verschieden sind, so ist zuzugeben, daß der Dichter sein Anliegen wahrhaft gut versteckt hat:¹ man muß den Roman wie ein Suchbild von allen Seiten betrachten, um schließlich in der Mitte das eigentliche Thema zu finden, um das sich - thematisch dazugehörig und ästhetisch reizvoll - das Beiwerk rankt.

3. Die Lektüre der ersten beiden Novellen hat vor allem einen eindeutigen Effekt: der Leser erwartet neugierig die Enthüllung von Pečorins Charakter in dessen Tagebuch. Obwohl über Pečorin in diesen beiden Novellen quantitativ nicht wenig ausgesagt ist, wird sein Charakter rätselhaft gehalten. Maksim Maksimyč kündigt vor Beginn seiner Erzählung spannungserzeugend an: "Er war ein toller Bursche...nur etwas seltsam...Ja, er war sehr seltsam...". (S. 14) Und: "Es gibt eben wirklich Leute, denen es vom Schicksal bestimmt ist, einige ungewöhnliche Dinge zu erleben!" (S. 15) Entsprechend sind alle Urteile über Pečorin rätselhaft und zwischen "entweder" und "oder" in der Schwebe gehalten. Pečorin sagt über sich selbst: "Ich habe einen unglückseligen Charakter: ob ich durch meine Erziehung so geworden bin oder ob Gott mich so geschaffen hat, ich weiß es nicht...". (S. 36) Und: "Ob ich ein Dummkopf oder ein Bösewicht bin, weiß ich nicht." (S. 37) Maksim Maksimyč muß zugeben: "Ob er wirklich nicht weinen konnte oder sich beherrschte - weiß ich nicht." (S. 41) Auch der Erzähler gewinnt kein sicheres Urteil: "Das (Pečorins Augen, die nicht lachten, wenn er lachte) ist entweder ein Zeichen schlechten Charakters oder tiefen, beständigen Kummers." (S. 49)

Der Leser beobachtet, mit welcher rücksichtslosen Praktiken Pečorin in den Besitz von Běla gelangt - er sieht aber auch seine

¹In dem 1841 verfaßten Vorwort sagt Lermontov, daß in einem "anständigen Buch" lautes Schimpfen und eindeutiges Moralisieren keinen Platz habe. - Außerfiktionale Hinweise, die zum Verständnis des Romans beitragen könnten, existieren nicht. B. M. Eichenbaum schreibt, daß der Roman weder in Lermontovs Briefen noch in Erinnerungen an ihn erwähnt werde. Vgl. S. 243 in "Stat'i o Lermontove" (1961).

zärtliche Liebe zu der schönen Kaukasierin.¹ Er sieht das Nachlassen dieser Liebe und dann die krankhafte Trauer um das gestorbene Mädchen, das freundliche und doch herzlose Verhalten Pečorins bei seinem Wiedersehen mit Maksim Maksimyč - und muß sich vorläufig dem Urteil des alten Stabskapitäns anschließen: "Solch ein Mensch war er, Gott allein mag ihn kennen." (S. 27)

4. Zuverlässige Anhaltspunkte zur Beurteilung des bislang geheimnisvollen Pečorin finden sich erst in der "Prinzessin Mary". Die Selbstanalysen Pečorins - die daraufhin untersucht werden müssen, ob sie als Leserurteil übernommen werden können² - und insbesondere sein Verhalten sind die entscheidenden Faktoren zum Verständnis seines Charakters. Dramatischer Höhepunkt in der "Prinzessin Mary" ist das Duell zwischen Pečorin und Grušnickij. Nachdem bewiesen sein wird, daß das Duell eine im Gehlenschen Sinne kommentarlos akzeptierte und automatisch funktionierende Institution der fiktionalen gesellschaftlichen Wirklichkeit ist, soll - wie in "Eugen Onegin" und im "Schuß" - das Besondere an Pečorins Verhalten im Zweikampf gezeigt werden. Das Maß seines Abweichens von der allgemeinen Verhaltensnorm gibt Aufschluß über seinen Charakter.

5. Das Wort "Duell" fällt bereits in der zweiten Tagebucheintragung Pečorins. Pečorin erfährt vom Kurarzt Verner, welche Gedanken die Prinzessin über Grušnickij hegt: "Die Prinzessin sagte, sie sei überzeugt, daß dieser junge Mann im Soldatenmantel aufgrund eines Duells degradiert worden sei...". (S. 76)

Diese Vermutung der Prinzessin impliziert die Selbstverständ-

¹ Pečorin hetzt Bélas Bruder Azamat so auf, daß dieser vor Kummer ganz blaß und ausgemergelt aussieht (S. 21) und "bleich wie der Tod" verspricht, seine Schwester zu entführen. (S. 22)

² Dies wird vom Erzähler und von Pečorin suggeriert. Der Erzähler betont in seinem Vorwort zum Tagebuch, Pečorins Aufzeichnungen seien die Selbstanalyse eines reifen Geistes (S. 54), und Pečorin gibt vor, sich selbst immer alles einzugestehen.

lichkeit des Zweikampfes in ihren Kreisen sowie die Tatsache, daß ein Duell als Degradierungsursache dem gesellschaftlichen Ansehen nicht abträglich ist. Es scheint den Betroffenen in den Augen der Prinzessin mit einer Aureole der Romantik zu umgeben und in der Eintönigkeit eines kaukasischen Badeortes etwas Prickelndes an sich zu haben - sonst wäre ihr Interesse an einem Mann im Soldatenmantel kaum zu verstehen. Pečorins Reaktion paßt in dieses Bild: "Ich hoffe, Sie haben sie in diesem angenehmen Irrtum gelassen...". (S. 76)

Für die fraglose Gültigkeit der Institution "Duell" gibt es indes noch weitere Beweise: der Ehemann von Pečorins früherer Geliebter Vera, der mitanhört, wie Pečorin den jungen Grušnickij fordert, ist zu Tränen gerührt, daß dieser sich um der Ehre der Prinzessin willen schlagen will. (S. 124)

Die Reaktion der Obrigkeit nach Pečorins Zweikampf mit Grušnickij zeigt, daß selbst ein Duell mit tödlichem Ausgang den Rahmen des gesellschaftlich Akzeptierten nicht sprengt. Der Kommandant glaubt nicht recht an den vorgetäuschten Unfall Grušnickijs, sagt aber nichts. Beweise für ein Duell liegen nicht vor - man sucht sie auch nicht. Pečorins vorgesetzte Behörde veranlaßt nur eine Versetzung und betrachtet den Fall damit als erledigt.

Die Fürstin Ligovskaja äußert sich bei Pečorins Abschiedsbesuch zum Duell nur nebenbei und ohne besondere Anteilnahme für den Gefallenen, der regelmäßiger Gast ihres Hauses war. Ihre eilig vorgetragenen Floskeln drängen schließlich mit der Bemerkung "Mich geht das nichts an...ich kann Sie nicht verurteilen, weil meine Tochter...die Ursache war" das Duell ganz beiseite, damit das Thema einer eventuellen Heirat Pečorins und der Prinzessin zur Sprache kommen kann. (S. 140 f.)

Insbesondere bestätigt natürlich das Vorgehen der Kontrahenten und ihrer Sekundanten, daß das Duell in der Romanwirklichkeit eine intakte Institution ist. Die Forderung, die Annahme der Forderung, die Verhandlungen der Sekundanten vor dem Zweikampf und die letzten Formalitäten auf dem Rendezvous-Platz - alles vollzieht sich nach anerkanntem Verhaltensmuster. Die hier dargestellte Wirklichkeit unterliegt den gleichen Ge-

setzen wie die Lebenswirklichkeit Lermontovs, wie der folgende Abschnitt aus einem Brief des Dichters an seinen militärischen Vorgesetzten N. F. Plautin vom Februar 1840 zeigt:¹ "Da antwortete ich, daß man in Rußland die Gesetze der Ehre so streng beachtet wie überall und daß wir es noch weniger als andere zulassen, ungestraft beleidigt zu werden." (S. 442)

6. Vor einer Analyse des Duells soll untersucht werden, wie weit die Gestalt Pečorins bis zum Beginn des Zweikampfes herausmodelliert ist und aus welchen Gründen Pečorin in ein Duell verwickelt wird.

Mit dem ersten Abschnitt der ersten Tagebucheintragung Pečorins hat es seine besondere Bewandnis. Pečorin - soeben in dem Badeort Pjatigorsk eingetroffen - hat sich noch nicht unter die Kurgesellschaft gemischt. Er betrachtet von seiner Wohnung aus, die an der höchsten Stelle des Ortes und weitab vom Kurbetrieb liegt, die ihn umgebende - wie ein Amphitheater sich aufbauende kaukasische Bergwelt. Er sieht den tief unter ihm liegenden, auf Spielzeuggröße reduzierten Kurort und empfindet diesen Anblick nicht nur als ein eminent ästhetisches Vergnügen, sondern erlebt einen - im Roman einmaligen - Ausbruch von Lebensfreude. Daß Pečorin die Luft frisch und rein wie den Kuß eines Kindes empfindet, läßt an den Zustand der Unschuld denken, den Katherine Anne Porter als den glücklichen Augenblick des frühen Morgens beschreibt, "bevor wir alle wach waren und uns ineinander verwirrten wie schlecht ausgeworfene Angelschnüre."²

Obwohl Pečorin sich in diesem momentanen Glücksgefühl fragt "Was will man eigentlich mehr?", gibt er auf seine Frage keine Antwort, sondern es drängt ihn plötzlich, die Kurgesell-

¹Lermontov war aufgefordert worden, die näheren Umstände seines Duells mit dem Franzosen Barant aufzuklären. Dieses Duells wegen wurde Lermontov in den Kaukasus versetzt. Dort fiel er gut ein Jahr später - im Juli 1841 - in einem Duell mit N. S. Martynov.

²Katherine Anne Porter, "Pale Horse, Pale Rider" (1967), S. 113.

schaft kennenzulernen.¹

7. Während Pečorin den Berg hinabsteigt, um sich zum Elisabethbrunnen, dem Treffpunkt der Gesellschaft zu begeben, ändert sich sein Tonfall. Eben noch fand er schöne Vergleiche für die Natur, jetzt wechseln sich Ironie und Sarkasmus ab.² In dem Maß, in dem Pečorin die Vogelperspektive aufgibt und äußerlich auf die Gesellschaft zugeht, distanziert er sich innerlich, so daß er seine Mitwelt nun im übertragenen Sinne von oben herab ansieht. Diese Mitwelt - durch Pečorins Brille betrachtet - fällt durch einen besonderen Charakterzug auf: jeder möchte anders erscheinen als er ist. Wenn man sich daran erinnert, daß Pečorin die Bergwelt ringsum als Amphitheater empfunden hatte, ist man versucht, den Kurort, in den Pečorin sich nun begeben hat, als Bühne des Amphitheaters zu bezeichnen,³ auf der es - laut erster Tagebucheintragung - Folgendes zu sehen gibt: einige Gecken⁴ als Statisten, Grušnickij, der sich um das Interesse der Fürstin und ihrer Tochter bemüht, in der Hauptrolle, Pečorin, der hier hauptsächlich nur zuschaut, und die Fürstin mit der Prinzessin, um die sich das Spiel dreht: sie gehen elegant gekleidet in Begleitung eines Moskauer Gecken vorüber.

Die Grundregeln, die auf diesem Schauplatz gelten, werden schnell deutlich:

¹ "Odnako pora." (S. 66) Der Kontakt Pečorins zu seiner Umwelt ist disharmonisch - trotzdem kommt er ohne ihn nicht aus. Fast zwangsläufig manövriert er sich in Schwierigkeiten. Die fatalistische Grundeinstellung des Romans wird hier sehr indirekt zum Ausdruck gebracht.

² Vgl. die Beschreibung der Gecken und das Gespräch mit Grušnickij. - Zur Ironie bei Lermontov s. A. Guski, "Lermontovs Konzeption des literarischen Helden" (1970).

³ Pečorins Beschreibung der Geschehnisse erinnert fortwährend an die Welt des Theaters: "prinimajut akademičeskie pozy"; "govorit...vyčurno"; "drapirujutsja v neobyknovennye čuvstva"; "proizvodit' éffekt"; "deklamirovat"; "sbrasyvaet tragičeskiju mantiju"; "byt' svidetelem...ljubopytnoj sceny"; "dejstvujuščie lica"; (S. 67 ff.) etc.

⁴ Worte wie "frant, frantovstvo, dendi, splin, skuka" zeigen, daß dieser Teil des Romans in demselben Milieu spielt wie "Eugen Onegin".

a) Ob jemand überhaupt eine Rolle spielen kann oder nur Statist ist, hängt von seiner gesellschaftlichen Stellung ab. Die Gecken in Uniform und Zivil, denen Pečorin auf dem Wege zur Quelle begegnet, werden - obwohl sie die Provinzhäuser verachten und gewisse Manierismen der höheren Gesellschaft angenommen haben (Pose der Langeweile, Kartenspiel) - von der Gesellschaft nicht akzeptiert.¹ Sie gehören nur zum Stadtbild.

b) Welche Rolle jemand spielt, hängt davon ab, wie hoch er auf der Stufenleiter gesellschaftlichen Ansehens steht.

Grušnickij, der in der großen Gesellschaft unbekannt ist und sich in das Spiel nur hineinmogeln kann, weil er sich für einen degradierten Offizier halten läßt, braucht Requisiten (Soldatenmantel, Krückstock) und Einfälle (lautes französisches Parlieren, Kokettieren mit einem scheinbar verletzten Bein), um überhaupt Aufmerksamkeit zu erregen und sich interessant zu machen. Gleich sein erster Auftritt zeigt ihn als Person ohne eigenes Gesicht² und ohne die Fähigkeit, das wahre Gesicht anderer zu erkennen.³

Pečorin gehört zur besten Gesellschaft.⁴ Er betrachtet die Schauspielerei um ihn herum amüsiert und nicht ohne Verachtung. Seine überlegene Position manifestiert er, indem er Grušnickijs

¹ Auf diese Gruppe trifft zu, was der Erzähler in "Béla" Maksim Maksimovyč zu erklären versuchte: daß der Weltschmerz (razočarovanie) wie alle Moden in der oberen Gesellschaftsschicht entstanden und dann auf niedere Schichten übergegangen sei, die ihn nun "auftrügen"; (S. 38) hier wird bereits angedeutet, daß Pečorins Problem nicht mehr der Lebensüberdruß des "Childe Harold" ist. Pečorin bestätigt das durch seine Ironisierung der Langeweile - s. sein Gespräch mit Verner vom 13. Mai.

² Zu Pečorin sagt Grušnickij, ihm liege nichts an einer Bekanntschaft mit der Fürstin und ihrer Tochter. Gleichzeitig tut er alles, um ihre Aufmerksamkeit zu erregen. (S. 70 ff.)

³ Pečorin hält Grušnickijs Epigramme zwar für amüsiert, aber nicht für treffend. Seine Urteile über die Kurgäste sind pauschal, teilweise sogar unsinnig ("...die am Abend Wein trinken, sind unerträglich wie alle Gesunden", S. 69). Später schätzt er die Beziehung Pečorins und der Prinzessin zu ihm falsch ein.

⁴ Pečorin bezeichnet sich selbst als jemanden, der in der großen Gesellschaft lebt. (S. 73) Aus dem Gespräch mit Verner (Tagebucheintrag vom 13. Mai) geht hervor, daß Pečorin Gegenstand des Residenzklatsches ist. Die Fürstin war mit seiner Mutter und "einem halben Dutzend" seiner Tanten befreundet.

Phrasen improvisierend abwandelt (S. 71), ihm zwecks effektvoller Gestaltung seiner Rolle Regieanweisungen erteilt¹ oder die von Grušnickij verehrte Prinzessin unverschämt anstarrt. Er kann es sich erlauben, einen schlechten Eindruck zu machen.

Pečorins Überlegenheit ist indes nicht absolut. Als er leugnet, von der hilfreichen Geste der Prinzessin Grušnickij gegenüber gerührt worden zu sein, wird er für einen Augenblick selbst zum Schauspieler - und zwar aus dem gleichen Motiv, das Grušnickij Theater spielen läßt und das seiner Meinung nach spezifisch ist für die Gesellschaftsschicht, der er angehört: aus Eitelkeit. (S. 73)

Standesgemäße Eitelkeit trägt auch bei der Prinzessin den Sieg davon über Spontaneität: sie ist erleichtert, daß ihre mitleidige Geste Grušnickij gegenüber unbeobachtet blieb. Durch ihre unmittelbar nach dem Vorfall am Brunnen zur Schau getragene hochmütige Unnahbarkeit erklärt sie ihre Handlungsweise für tabu.

Die erste Tagebucheintragung in der "Prinzessin Mary" hat hauptsächlich folgende Funktionen:

a) Sie zeigt, daß Pečorin sich permanent - und mit der größten Selbstverständlichkeit - bewußt ist, in einer Gesellschaft von Schauspielern zu sein. Das Motiv zu aller Schauspielerei, die Eitelkeit, hält Pečorin für ein typisches Merkmal seiner Gesellschaftsschicht.

b) Pečorin wird zunächst die Sympathie des Lesers gesichert: Grušnickij ist so konzipiert, daß der Leser mit Pečorin über ihn lacht.²

8. Die Sympathie des Lesers beginnt jedoch erheblichen Schwankungen ausgesetzt zu sein, als von der zweiten Tagebucheintragung an Pečorin nicht mehr nur als intelligenter Spötter auftritt, der die Lacher auf seiner Seite hat, sondern nach seinem

¹"Sie hat so samtene Augen...ich rate dir, dir diesen Ausdruck anzueignen, wenn du von ihren Augen sprichst." (S. 71)

²B. Ėjchenbaum betont die Kontrastfunktion Grušnickijs in "Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki" (1967), S. 154.

eigenen Handeln und seiner Selbstkritik beurteilt werden muß.

Pečorin - in souveräner gesellschaftlicher Position und mit einem scharfen Verstand begabt - empfindet das eitle Geltungsstreben eines jeden¹ der ihn umgebenden Kurgesellschaft als verächtlich. Er reagiert aber nicht als Mensch, der unabhängig genug ist, sich so zu geben wie er ist, der allen sein wahres Gesicht zeigt, sondern er scheint gegen die Methode der Gesellschaft eine Gegenmethode entwickelt zu haben: er präsentiert sich als Menschenverächter, der von sich behauptet: "... wir (Pečorin und Verner) sind gegen alles ziemlich gleichgültig, außer gegen uns selbst." (S. 75) Er gibt an, zur Freundschaft unfähig zu sein und legt Wert auf seine vollständige Unabhängigkeit: "Überdies habe ich ja Lakaien und Geld!" (S. 74) Pečorins Anspruch an das Leben ist - wenn man seinen Worten gegenüber dem Kurarzt Verner² Glauben schenkt - darauf reduziert, gut unterhalten zu werden. Damit das Spiel der ihn umgebenden Narren³ nach seinem Geschmack ausfällt, entschließt Pečorin sich sogar, als Regisseur und Hauptdarsteller daran teilzunehmen: "Der Knoten ist geschürzt...um das Dénouement

¹Wenn das Geltungsbedürfnis Grušnickijs - als dem Gegenspieler Pečorins - auch in besonders zahlreichen Schattierungen herausgearbeitet wird, so ist die allgemeine Verbreitung dieses Übels doch offensichtlich: Die Fürstin und ihre Tochter fühlen sich gekränkt, daß Pečorin nicht gleich in ihrem Hause verkehrt. Die Prinzessin triumphiert innerlich, als Pečorin sich endlich um sie bemüht. (S. 90) Es erzürnt sie, daß Pečorin ihre Gesangkünste nicht lobt. (S. 95) Die Damengesellschaft auf dem Ball vom 22. Mai neidet der Prinzessin zwar ihre geschmackvolle Toilette, aber die, die sich für die "örtlichen Aristokraten" halten, verbergen ihren Neid, um sich in der Gesellschaft der Prinzessin zeigen zu können.

²Verner ist von undefinierbarem Charakter: er heißt Verner und ist Russe, ist Skeptiker und Materialist, aber auch Dichter, hat das menschliche Herz studiert, kann von seinem Wissen aber keinen Gebrauch machen, lacht gewöhnlich über seine Kranken, aber einmal hat er auch geweint etc. Es paßt zu dem Bild, das Pečorin von sich zeichnen möchte, daß er sich diesen total unengagierten Menschen als Freund wählt. - B. Ejchenbaum bezeichnet Verner neben Grušnickij als den zweiten Kontrast zu Pečorin. Vgl. S. 269 in "Stat'i o Lermontove" (1964).

³Im zweiten Tagebucheintrag sagt Pečorin hochmütig: "Bedenken Sie, lieber Doktor...daß es ohne Dummköpfe sehr langweilig auf der Welt wäre...wir zwei sind gescheite Leute...".

dieser Komödie werden wir uns schon bemühen." (S. 76) Dies ist seine Reaktion, als er erfährt, daß die Fürstin und ihre Tochter an ihm und an Grušnickij interessiert sind.

Provoziert vom Geltungsbedürfnis seiner Umgebung und auf die Theorie seiner absoluten Gleichgültigkeit und Bindungsunfähigkeit bauend, schwimmt Pečorin in der "Komödie", die nun beginnt, gegen den Strom. Er irritiert die von "glänzenden Adjutanten, bleichen Moskovitern und anderen", vor allem aber von Grušnickij umschwärmte Prinzessin. (S. 80) Er kommt "enorm voran" bei seinen Plänen (S. 79), weicht nicht von "seinem System" ab (S. 97), nimmt diese oder jene Miene an¹ und verwirrt die Prinzessin durch heimliche Zärtlichkeiten (S. 108, 114). Pečorins Spiel hat vor dem Duell zwei Höhepunkte:

a) Er versucht die Prinzessin demonstrativ für sich zu gewinnen, als Grušnickij gerade zum Offizier befördert ist und sich ernsthaft Hoffnungen macht. (S. 107 ff.)

b) Er gibt der Prinzessin, deren Zuneigung er gewonnen hat, zu verstehen, nur mit ihr gespielt zu haben. (S. 118)

Hier, als Grušnickij und die Prinzessin nicht mehr komisch Entlarvte, sondern Opfer sind, distanziert der Leser sich von Pečorin. Pečorin erreicht, was er in seiner Tagebuchaufzeichnung vom 3. Juni als Glück definiert hat: "Für jemanden die Ursache seiner Leiden und Freuden zu sein, ohne die geringste Berechtigung dazu zu haben - ist das nicht die süßeste Nahrung für unseren Stolz? Und was ist Glück? Befriedigter Stolz." (S. 99)

Da Pečorin aber nicht glücklich ist, muß nun die Frage nach der Zuverlässigkeit seiner Selbstanalysen und Theorien gestellt werden.

9. Inwieweit Pečorins Urteile über sich selbst glaubwürdig sind, kann aus seinem Verhalten Vera gegenüber ermessen werden. Pečorin behauptet von sich, gegen alles gleichgültig zu sein (S. 75),

¹Vgl. S. 81, 90 f., 96 und 100. Auf dieses Spiel Pečorins weist V. Levin hin: vgl. 'Ob istinnom smysle monologa Pečorina' in "Tvorčestvo M. Ju. Lermontova" (1964).

unfähig zu sein, sich unter dem Einfluß von Leidenschaften kopflos zu verhalten (S. 98), schon lange nicht mehr mit dem Herzen, sondern nur noch mit dem Kopf zu leben (S. 129) und seine Freiheit über alles zu lieben (S. 118). Er bekommt aber starkes Herzklopfen und ist von beklemmender Traurigkeit erfüllt, als er von der Ankunft Veras in Pjatigorsk erfährt (S. 78).¹ Als er Vera zum ersten Mal sieht, durchläuft seine Adern "ein längst vergessenes Zittern" (S. 83), er ist sogar glücklich über den Schmerz, den er empfindet, als Vera nach diesem ersten Wiedersehen davongeht. Pečorin erfüllt sklavisches jeden der Wünsche Veras. Er verkehrt auf ihren Wunsch im Hause der Fürstin, richtet sein Verhalten dort nach ihrem Mienenspiel (S. 104) und fragt Vera sogar: "Stellst dich mein Gehorsam zufrieden?" (S. 94) Nach Veras Verschwinden reitet er wie "ein Wahnsinniger" hinter ihr her, er betet, weint, flucht, lacht und sagt: "...nichts vermag meine Unruhe, meine Verzweiflung auszudrücken!...all meine Festigkeit, all meine Kaltblütigkeit waren verflogen wie Rauch;" (S. 138 f.).

Es besteht also eine Diskrepanz zwischen dem Bild, das Pečorin von sich vermitteln möchte, und dem Eindruck, den der Leser gewinnt. Pečorins Reaktion und Gedanken im Zusammenhang mit Vera geben unwillkürlich preis, was er unter der Maske von Kaltblütigkeit vor dem Leser und sich selbst verbergen möchte:²

a) Pečorins eigentliches Problem ist seine unglückliche Liebe zu Vera. Er gesteht mehrere Male ein, daß Vera die einzige

¹ M. E. Duchesne glaubt, daß der Roman nichts einbüße, wenn man die Liebesbeziehung Pečorin - Vera weglasse. Vgl. "Michel Iourévitch Lermontov" (1910), S. 175. Vgl. dagegen B. Ejchenbaum, "Stat'i o Lermontove" (1961): "...dies ist ein Tagebuch, in dem Vera eigentlich eine wichtigere Rolle spielt als Prinzessin Mary." - Um die Gestalt Veras hat Lermontov sich sehr bemüht: in einer zweiten Textfassung (der vorliegenden) wurde ihre negative, unterdrückende Funktion deutlich herausgearbeitet. In ihrem ursprünglichen Abschiedsbrief forderte Vera nicht den Verzicht Pečorins auf die Prinzessin. Vgl. V. A. Manujlov, "Roman M. Ju. Lermontova 'Geroj našego vremeni'" (1966), S. 248.

² Pečorins Selbsterforschungen in der langen Tagebucheintragung vom 3. Juni und in dem Gespräch mit Verner unmittelbar vor dem Duell (S. 129) sind Ablenkungsmanöver.

Frau ist, die er liebt (S. 85, 138) und daß er darunter leidet, ihre Gegenwart entbehren zu müssen.¹ Pečorin muß ständig Beweise für seine Liebe erbringen, Vorwürfe und eifersüchtige Klagen anhören, obwohl keine Hoffnung auf ein glückliches Verhältnis mit Vera besteht: sie ist verheiratet und todkrank. Die Märtyrerpose Veras² nimmt Pečorin ohne Kritik hin. Der Gedanke, daß Vera ihn nicht um seinetwillen liebt, blitzt in ihm wohl auf,³ aber er setzt sich nicht damit auseinander. Sogar vor sich selbst gibt er nicht zu, daß sein Wunsch nach Liebe unerfüllt ist.⁴ Seiner Eitelkeit ist die Version Veras zuträglicher (vgl. ihren Abschiedsbrief), und er beurteilt das Verhältnis in ihrem Sinne schließlich so: "Wieso sie mich so liebt, weiß ich wirklich nicht...Ist das Böse so anziehend?" (S. 96 f.)

b) Pečorin, der aufgrund seiner gesellschaftlichen Position gewohnt ist, überall zu glänzen und umschmeichelt zu sein, macht also aus der Not, nicht geliebt zu werden,⁵ die seine unbändige Eitelkeit befriedigende Tugend, über jedes Gefühl erhaben zu sein.⁶ Diese spezielle Art von Eitelkeit, die Pečorins Handeln

¹ "Ich fühlte das Bedürfnis, meine Gedanken in einem freundschaftlichen Gespräch loszuwerden...aber mit wem? Was Vera jetzt wohl tun mag? dachte ich..Ich hätte viel darum gegeben, in diesem Augenblick ihre Hand drücken zu dürfen." (S. 87 f.) "Warum will sie mir keine Gelegenheit geben, mich allein mit ihr zu treffen?" (S. 108) Vor dem Rendezvous mit Vera denkt Pečorin: "Aha!...endlich geht es doch nach meinem Wunsch." (S. 119)

² "Ich habe Deinetwegen alles auf der Welt verloren...;" (S. 138) "...du machst mit mir, was du willst." (S. 120) "Du weißt, daß ich deine Sklavin bin...;" (S. 95).

³ Als Vera sich beklagt, daß sie durch Pečorin nur habe leiden müssen, denkt er: "Vielleicht...hast du mich gerade deshalb geliebt: Freuden vergißt man, Schmerzen niemals...". (S. 83) Als Vera Pečorin auffordert, ihr alles zu gestehen, und beteuert, daß sie nur sein Glück wolle, heißt es: "Das glaubte ich nicht ganz...". (S. 120)

⁴ "Jetzt möchte ich nur noch geliebt werden...mir scheint sogar, ich hätte an einer beständigen Bindung genug: traurige Gewohnheit des Herzens!.." (S. 84)

⁵ Vera weiß, daß Pečorin im Grunde unglücklich ist: "Niemand kann so wahrhaft unglücklich sein wie Du, weil niemand so bemüht ist, sich das Gegenteil einzureden." (S. 137)

⁶ Der Gedanke, in die Prinzessin verliebt zu sein, steigt in Pečorin wohl auf, er wehrt ihn aber sogleich ab. (S. 109 ff.)

in der Novelle "Prinzessin Mary" diktiert, wirkt sich am folgenreichsten im Duell aus.

10. Die Novelle "Prinzessin Mary" ist als "Jahrmarkt der Eitelkeit"¹ auf Kampf angelegt. Pečorin fühlt sich durch seine Umwelt provoziert - er wiederum fordert Grušnickij und dessen Freunde durch seine aufreizend zur Schau getragene Überlegenheit heraus. Angefangen von Pečorins Gedanken bei seiner ersten Begegnung mit Grušnickij - "Ich liebe ihn (Grušnickij) auch nicht: ich fühle, daß wir irgendwann einmal zusammenstoßen werden...und es einem von uns schlecht ergehen wird" (S. 69) - finden sich im Tagebuch immer wieder Andeutungen einer zu erwartenden Auseinandersetzung.² Die Gruppe um Grušnickij, vor allem der Dragonerhauptmann, möchte schließlich einen Zusammenprall mit Pečorin, der "glaubt, nur er allein gehöre zur großen Gesellschaft", provozieren und ihm in einem Scheinduell eine Lehre erteilen. (S. 117)

11. Das geplante Scheinduell ist eine Perversion der charakteristischen Merkmale des konventionellen Ehrenzweikampfes:

- a) Nicht ein Beleidigter soll hier zum Duell fordern, sondern Grušnickij muß überredet werden, unter irgend einem Vorwand den Beleidigten zu spielen.
- b) Die ehrenrettende Kraft des Duells, die auf einem Kampf mit tödlichen Waffen beruht, wird persifliert durch die Absicht, ungeladene Pistolen zu verwenden.
- c) Zweck dieses Duells soll nicht die Wiederherstellung der

¹Da das Geschehen in der "Prinzessin Mary" schon in der ersten Tagebucheintragung als Theaterspiel ausgewiesen wird, genießt der Leser die Szene um den "Zauberer, Akrobaten, Chemiker und Optiker" Apfelbaum als dramatische Ironie. Die ganze Kurgesellschaft ist zur Stelle, "alle ohne Ausnahme" wollen die Tricks der Jahrmarksfigur bestaunen. (S. 119) Grušnickij sitzt bezeichnenderweise in der ersten Reihe und leiht Apfelbaum die nötigen Requisiten aus.

²"Viele sind vom letzten Ball her noch böse auf mich...jetzt formiert sich offenbar eine regelrechte Bande unter Grušnickijs Kommando gegen mich." (S. 108) - "Das wird Grušnickij büßen müssen!" (S. 110) - "All das wird ihm wieder einfallen, wenn es zwischen uns zur Abrechnung kommt." (S. 119) etc.

verletzten Ehre eines Kontrahenten sein, sondern Amusement: "Das wird uns Spaß machen...", sagt der Dragonerhauptmann, als er sich Pečorins Feigheit angesichts der scheinbar schweren Duellbedingungen vorstellt.

Zur Inszenierung dieser Farce kommt es nicht, weil Pečorin nach dem vermeintlichen Tscherkessenüberfall zufällig Zeuge seiner Verleumdung durch Grušnickij wird und automatisch Genugtuung verlangt. In einer Gesellschaft wie der fiktionalen, die das Duell als Mittel zur Ehrenrettung akzeptiert, wäre eine derartige Farce aber jederzeit möglich - Pečorin hätte sich ihr kaum entziehen können. Der Plan des Scheinduells impliziert eine erste Stellungnahme Lermontovs zum Duell: E h r e n handel ist nicht jedermanns Sache und institutionalisierter Ehrenhandel verführt zu Mißbrauch.¹

12. Diese Anti-Duellhaltung Lermontovs wird in der Darstellung des Zweikampfes zwischen Pečorin und Grušnickij weiterentwickelt. Zu einer Forderung Gusničkijs ist Pečorin, der Duellen sonst eher aus dem Wege geht,² gezwungen, weil Veras Ehemann die ehrabschneidende Geschichte von einem nächtlichen Besuch Pečorins bei der Prinzessin mit angehört hat. Pečorins Reaktion ist - gemessen an den Gesetzen der fiktionalen Wirklichkeit - die einzig denkbare. Lermontov läßt aber durchblicken, daß Ehrenkodex-konformes Verhalten mit ehrenhaftem Verhalten nicht identisch ist:

a) An die Forderung schließt sich eine für Pečorin (und den Leser) komische Szene an: "mit Tränen in den Augen" (S. 124) honoriert ausgerechnet Veras betrogener Ehemann die Bereitschaft Pečorins, die Ehre junger Mädchen zu verteidigen. Doch ist es nicht nur dieser komisch wirkende Beifall, der das Duell als

¹ Friedrich Bodenstedt, der Lermontov gekannt (und übersetzt) hat, berichtet, Lermontov sei ein erklärter Feind des Duells gewesen. Vor allem habe er es abgelehnt, aus dem Zweikampf ein Kinderspiel zu machen. Bei seinen Duellen mit Barant und Martynov habe er in die Luft geschossen. Vgl. V. A. Manujlov, "Geroj našego vremeni" (1966), S. 245.

² Vgl. die Bemerkung Grušnickijs S. 116.

Ehrenhandel unglaublich macht, sondern

b) die Tatsache, daß Grušnickij durch einen Ellenbogenstoß des kampflustigen Dragonerhauptmanns zur Annahme der Forderung bewegt werden muß.

Während Pečorin seinen Sekundanten Anweisungen für die auszuhandelnden Duellbedingungen gibt,¹ läßt Grušnickij sich die Pläne seiner Sekundanten aufdiktieren. Durch seine Schwäche kann der Dragonerhauptmann einen Teil der Bedingungen für das Scheinduell in diesen Zweikampf übernehmen:

Es soll bei der außergewöhnlich geringen Distanz von sechs Metern für den Schußwechsel bleiben, und Pečorins Pistole soll nach wie vor nicht geladen werden. Grušnickij hingegen soll mit geladener Pistole antreten: damit wird das Duell zum Mordplan.

c) Obwohl Pečorin von der Intrige weiß - sein Sekundant hat die Abmachung aus Gesprächsfetzen erraten - entlarvt er die Gegenseite nicht (wie Verner rät), sondern bezieht die Position: "Ich lasse mich von ihnen nicht unterkriegen." (S. 125) Sogar seinen Sekundanten läßt Pečorin im Dunkeln darüber, wie er den Knoten zu durchschlagen gedenkt. Er macht das Duell damit zu einem weiteren Prüfstein für seine Überlegenheit und die eitle These: "Immer wachsam sein...Absichten erraten...den Betrogenen spielen und plötzlich mit einem Stoß das ganze...Gebäude von Listen und Hintergedanken umstürzen, - das nenne ich Leben." (S. 108)

13. Das Duell zwischen Pečorin und Grušnickij soll unter folgenden Gesichtspunkten betrachtet werden:

¹Die Vorbereitungen zu diesem Duell verlaufen zum Teil konventionell. Die Sekundanten setzen die Duellart (Pistolenduell) und Ort und Zeit des Zweikampfes fest. (S. 124 f.) Unmittelbar vor dem Duell fordern sie noch einmal zur Versöhnung auf. (S. 129) Alle Spuren des Duells werden später von ihnen beseitigt. Die vereinbarte Distanz von sechs Metern macht das Duell jedoch zum Ausnahmeduell. Vgl. das "Duellbuch" von Kufahl und Schmied-Kowarzik (1896): "Bei den Ausnahmeduellen wird hauptsächlich die Distanz in abnormer Weise herabgesetzt...". (S. 234)

Das Duell soll zwischen vier und fünf Uhr morgens in einer Felsschlucht außerhalb von Pjatigorsk stattfinden.

- a) Wie zeigt sich die Diskrepanz zwischen dem, was Pečorin sein möchte, und dem, was er ist?
- b) Wie spielt Pečorin seine Rolle?
- c) Wie verhält Grušnickij sich?
- d) Welche Auswirkungen hat das Duell für Pečorin?

Zu a) Mit diesem Duell läßt Pečorin sich bewußt auf ein Glücksspiel ein: das Recht auf den ersten Schuß wird durch Los bestimmt. Die Lebensgefahr, die dadurch für ihn entsteht, erhöht Pečorin aber noch: sein Wunsch nach Aufstellung der Gegner am Rande einer hoch über dem Abgrund hängenden Felsenplatte bedeutet den Tod eines der Duellanten auch bei der geringsten Verletzung.

Pečorin, der sich schon auf dem Weg zum Rendezvous-Platz seinem Sekundanten gegenüber in sarkastischen Worten über die Wertlosigkeit menschlicher Gefühle und Beziehungen geäußert hatte, möchte vor sich und allen Beteiligten mit seinen makabren Duellbedingungen als nervlich unirritierbar erscheinen. Nach außen hin zeigt er ein Maximum an Gleichgültigkeit eigenem und fremdem Leben gegenüber. Der Leser empfindet den Versuch Pečorins, seinem Sekundanten die traurigen Gedanken angesichts des unheimlichen Duells zu verscheuchen, als dramatische Ironie: "Warum sind Sie so traurig, Doktor?...versuchen Sie mich als Patienten zu sehen, der an einer Ihnen noch unbekanntem Krankheit leidet...". (S. 127) Pečorins Frage "Ist die Erwartung eines gewaltsamen Todes nicht schon eine wirkliche Krankheit?" ist - ihm unbewußt - die Diagnose seiner Krankheit: die Aussicht auf einen gewaltsamen Tod in diesem Duell ist das Ergebnis seiner krankhaften Eitelkeit.

Die stoische Ruhe Pečorins gegenüber dieser Aussicht frappiert seine Umgebung, wird vom Leser aber als Maske erkannt: Pečorin ist in der Nacht vor dem Duell von einer "heimlichen Unruhe" beherrscht und vertreibt die "quälende Schlaflosigkeit" durch Lektüre. (S. 127) Der physische Zustand Pečorins widerspricht seiner hochmütigen These, allzeit bereit zu sein, sich aus dem langweiligen Leben zu entfernen (S. 125). Seine Augen glänzen zwar "stolz und unerbittlich" (S. 127), sind aber von dunklen Schatten in einem bleichen Gesicht umgeben. Sein Mienenspiel

ist kontrolliert, sein Puls schlägt jedoch fieberhaft. (S. 131)

Von der tiefen seelischen Zerrissenheit Pečorins zeugt auch seine totale Hingabe an die Natur am Morgen des Duells. Pečorins Flucht in die Natur signalisiert durchgehend einen Konflikt, den er nicht rationalisiert und nicht bewältigt. Nach seinem ersten Wiedersehen mit Vera treibt es ihn zu einem Ritt in die Steppe. Er gesteht: "Welcher Kummer mein Herz auch beschweren mag, welche Unruhe meinen Geist nicht quält, alles löst sich in einer Minute auf;" (S. 85). So reitet Pečorin in die Berge, nachdem er die Prinzessin während des Ausflugs zum Kol'co-Felsen verwirrt hat und selbst erregt und konfus ist (S. 115), und so meidet er nach dem Duell jede Begegnung mit einem Menschen.¹ Über den Morgen des Duells ist in Pečorins Tagebuch notiert: "... an diesem Morgen liebte ich die Natur mehr als je zuvor." (S. 128)

Zu b) Bis zu dem Augenblick, da Grušnickijs Schuß fällt, wirkt die von Pečorin zur Schau gestellte Überlegenheit auf Grušnickij irritierend,² während Verner fassungslos erstaunt ist.³ Doch daß Pečorin am Rande eines Abgrundes, der "dunkel und kalt wie ein Grab erscheint" (S. 132), gleichmütig und unversehrt Grušnickijs Schuß übersteht, macht erst die eine Hälfte seines Triumphes aus. Die andere Hälfte besteht in der Aufdeckung des Duellbetruges und in der Verwirklichung seines Grundsatzes, mitleidlos zu sein, wenn man ihm den Krieg erklärt. (S. 96) Verners Reaktion zeigt die abstoßende Wirkung dieses Triumphes: er erbleicht und wendet sich nach dem tödlichen Schuß auf Grušnickij schweigend und mit Entsetzen ab. (S. 135) Pečorin ist so besessen von der Idee zu zeigen, daß er seine törichten Feinde

¹Vgl. die Analyse von F. D. Reeve: "Pechorin's abuse of other people is torment of himself." In: "The Russian Novel" (1966), S. 51.

²"On smutilsja, pokrasnel, potom prinuždenno zachochotal." (S. 130) "On pokrasnel;" (S. 133) etc.

³"Vy strannyj čelovek!...Čto za ochota! podstreljat vas kak pticu...". (S. 130) "Ja vam udivljajus'...". (S. 131) "On posmotrel na menja s udivleniem." (S. 133)

mit ihrem Augenzwinkern¹ und vielsagenden Lächeln durchschaut, daß er vergißt, in welchem Maße sein Gegner unebenbürtig und erbarmungswürdig ist. Pečorins scheinbar fairer Versuch, in Grušnickij Reue für seine Tat zu erwecken, um ihm dann verzeihen zu können, ist verblendet, da Grušnickij nur zitterndes ausführendes Organ seiner Sekundanten ist. Grušnickij wird - wie Verner in der ersten Tagebucheintragung scherzend vorhersagt - "ein Opfer" Pečorinscher Eitelkeit.

Zu c) Grušnickij, der sich die Entscheidung für oder wider das Duell und die Duellbedingungen aufdiktieren ließ, erweist sich auch als zu schwach, das Spiel mit Pečorin ohne Lenkung von außen durchzustehen.² "Ich kann nicht" sagt er, als er auf Pečorin schießen soll. Und es heißt weiter: "Der Schuß ging los" (vystrel razdalsja, S. 133). Die reflexive Verbform deutet darauf hin, wie wenig der Schuß eine Folge von Grušnickijs Willen ist. Pečorin sagt hingegen von sich: "Ich schoß..." (Ja vystrelil, S. 135).

Doch Grušnickij, der eine komische Figur war,³ solange er von Pečorin manipuliert wurde, und der eine jämmerliche Figur ist, als er sich vom Dragonerhauptmann und seinen Freunden dirigieren läßt, tritt nicht in dieser Jämmerlichkeit von der Bühne ab. Pečorins Entlarvung des Duellbetruges wird für ihn zur Katharsis. Mit seinem Eingeständnis des Betruges macht er sich zum ersten Mal frei von allen Einflüssen, sein Selbsturteil "ich verachte mich" (S. 135) ist erstmalig schonungslos und ohne jede

¹"Der Hauptmann zwinkerte Grušnickij zu..."; (S. 129) "...sagte der Dragonerhauptmann mit ironischem Lächeln." (S. 129) "Der Hauptmann konnte sich kaum halten vor Lachen...". (S. 134)

²Der Hauptmann nennt ihn einen Dummkopf und Feigling, um ihn zum Handeln zu bringen. Vgl. S. 131 ff.

³Grušnickijs Unvermögen einer realistischen Einschätzung seiner Person erzeugt Komik: wenn er z. B. hochstapelnd die Prinzessin "meine Prinzessin" nennt (S. 105), wenn er "fürchtet", mit der Prinzessin die Mazurka eröffnen zu müssen (S. 105), wenn er zu dem älteren und erfahreneren Pečorin herablassend sagt: "Ich bitte dich, Pečorin, was hast du für Vorstellungen!" (S. 100) oder "Du dauerst mich, Pečorin!" (S. 100); wenn er selbstgefällig vor dem Spiegel steht und in einen lässigen Redestil verfällt: "Skaži-ka...daj-ka...". (S. 105)

Spur von Eitelkeit. Daß Pečorin angesichts dieser Katharsis und der echten Todesbereitschaft Grušnickijs an seinem Vergeltungsschwur festhält, ist die verhängnisvollste Demonstration seiner Eitelkeit.¹ Auch ohne Grušnickijs Tod hätte für das Theaterspiel zwischen Pečorin und Grušnickij gegolten: "Finita la comedia."²

Zu d) Mit dem Schuß auf Grušnickij hat Pečorin in einem solchen Maße unnatürlich gehandelt, daß nicht nur sein einziger Freund sich von ihm abwendet,³ sondern sogar die Natur - sonst seine einzige Zuflucht - ihn gleichsam ausstößt: "Auf meinem Herzen lag ein Stein. Die Sonne schien mir schwach; ihre Strahlen wärmten mich nicht." (S. 136) Doch stellt Pečorin sein Verhalten auch hier nicht in Frage. Seine Krankheit scheint unheilbar. Der totale nervliche Zusammenbruch in der Steppe, als Pečorin weint "wie ein Kind", ist für ihn keine Katharsis. Er bleibt, der er ist, wundert sich über Verners verändertes Verhältnis zu ihm, lehnt eine Verbindung mit der Prinzessin endgültig ab und verläßt den Schauplatz. Er hat - wie er später in der Festung bei Maksim Maksimyč mit unbewußter Treffsicherheit von sich sagt - "den Becher der Leiden noch nicht geleert." (S. 127)

14. Mit dieser Darstellung des Duells setzt Lermontov die Argumentation Puškins in "Eugen Onegin" und im "Schuß" fort: die Institution zur Verteidigung der Ehre ist in einer bestimmten Gesellschaftsschicht so fest verankert, daß jeder sich ihren

¹R. G. Nazirov spricht von "exécution". "Pétchorine...condamne Grouchnitski à mort...". In: "Dostofevski" (1973), S. 283.

²Den Anfang, den Höhepunkt und das Ende der Beziehungen zwischen Grušnickij und sich beschreibt Pečorin mit termini technici des Dramas: "Der Knoten ist geschürzt..." (Anfang, S. 76); "Seit ich lebe und handle, hat das Schicksal mich immer irgendwie die Lösung des Knotens fremder Dramen besorgen lassen...ich war die unentbehrliche Person des fünften Aktes ..." (Höhepunkt, S. 106); "Finita la comedia." (S. 133)

³Nach dem Duell hinterläßt Verner eine Notiz für Pečorin: "... Sie können ruhig schlafen...wenn Sie können...". (S. 136) Gegen seine Gewohnheit reicht er Pečorin nicht mehr die Hand. (S. 139)

Regeln unterwirft und daß die Frage nach dem Sinn der Institution explizit nicht auftaucht. Eine sehr skeptische Beurteilung der Institution "Duell" ist jedoch in allen drei Werken impliziert: in keinem der Duelle wird nach kodifizierten Regeln um die Wiederherstellung verletzter Ehre gekämpft. In jedem Duell wirkt sich eine individuelle Schwäche verhängnisvoll aus: Silvios Rachedurst, Onegins Passivität, Pečorins Eitelkeit.

15. Nun ist der dramatische Schluß der "Prinzessin Mary" nicht auch der Schluß des Romans. Die Dramatik wird entschärft¹ durch den letzten, der Schicksalsgläubigkeit gewidmeten Teil des Romans, "Der Fatalist".² Es wurde bereits herausgearbeitet, daß Pečorin ein zutiefst unglücklicher Mensch ist. Durch die eindringliche Betonung der Macht des Schicksals in der letzten Novelle wird das Urteil über Pečorin insofern weiter gemildert, als es im Sinne des Lermontovschen Vorwortes in einen allgemeinen Rahmen gestellt wird: es gibt - leider, aber wohl unabänderlich - in höheren Gesellschaftsschichten sehr eitle Menschen, einer davon ist Pečorin. Seine Eitelkeit hat zwar durch be-

¹B. Ejchenbaum hält den Romanschluß mit seiner Hinwendung zu einem philosophischen Thema für sehr kunstvoll: dadurch werde alles Tendenziöse vermieden und dem Roman kein düsterer Abschluß gegeben. Vgl. "Stat'i o Lermontove" (1961), S. 282. - M. E. Duchesne glaubt dagegen, man könne "Taman'" und "Fatalist" bei der Beurteilung des Romans unberücksichtigt lassen. Vgl. S. 163 in "Michel Iourévitch Lermontov" (1910).

²Anspielungen auf die Macht des Schicksals finden sich auch in den vorhergehenden Novellen. In "Béla": "Es gibt doch wirklich Leute, denen es vom Schicksal vorherbestimmt ist...". (S. 15) In "Maksim Maksimyč" sagt Pečorin: "Was soll man machen? .. jeder muß seinen Weg gehen...". (S. 51) In "Taman'" fragt Pečorin: "Und warum mußte mich das Schicksal in den friedlichen Kreis e h r l i c h e r S c h m u g g l e r stoßen?" (S. 65) In "Prinzessin Mary" sagt Pečorin: "Ich bin von Natur aus so seltsam, daß man das von mir erwarten kann." (S. 112) "Das Schicksal bot mir zum zweiten Mal Gelegenheit, ein Gespräch zu belauschen...". (S. 121) - Vgl. R. G. Nazirov, "Dostofevski" (1973), S. 278: "...les conditions générales de l'existence humaine...pour les romantiques, semblent être une force fatale...le héros ne se connaît pas d'égal parmi les hommes, mais le destin est très au-dessus de ses forces et de ses possibilités, de son titanisme."

stimmte individuelle Umstände - die Liebe zu Vera - eine besondere Ausprägung erfahren und hat sich durch gewisse gesellschaftliche Verhaltensnormen - das Duell - besonders verhängnisvoll ausgewirkt, aber nicht umsonst beginnt Maksim Maksimych seine Geschichte so: "Es gibt doch wirklich Leute, denen es vom Schicksal vorherbestimmt ist, alle möglichen ungewöhnlichen Dinge zu erleben!" (S. 15) Die Stimme Maksim Maksimychs ist auch am Schluß des "Fatalisten" noch einmal zu hören:¹ obwohl er als pragmatischer Mensch für die seltsame Geschichte des Leutnant Vulič eine ganz plausible Erklärung findet,² bemerkt er abschließend: "Übrigens war es ihm offensichtlich so vorherbestimmt!.." (S. 152)

In allen Novellen, die dem "Fatalisten" vorausgehen, bleibt ein Problem immer gleich: Pečorin gerät durch seine Eitelkeit in Konflikt mit der Umwelt. In "Taman" drängt ihn nur seine eitle Neugier, sich in die Angelegenheiten der Wirtsleute einzumischen: "...ich ging hinaus, fest entschlossen, dieses Rätsel zu entschlüsseln." (S. 59) Als er das Rätsel gelöst hat, muß er sich sagen: "Wie ein Stein, den man in einen glatten Brunnen geworfen hat, habe ich ihre Ruhe gestört...Mir wurde traurig zumute." (S. 65) Nach den dramatischen Ereignissen in "Prinzessin Mary" bewirkt Pečorin auch in "Béla" nur Unglück. Er ist hochmütig genug, die Frage, ob Béla ihm nachgeben wird oder nicht, zum Gegenstand einer Wette mit Maksim Maksimych zu machen: "...ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß sie die meine sein wird...wollen wir wetten?" (S. 26)

Nach dem Tode Bélas weint Pečorin nicht mehr - wie beim Verlust Veras - sondern bricht in ein Lachen aus, bei dem es Maksim Maksimych eisig überläuft. (S. 42) In "Maksim Maksimych" schließlich hat Pečorin sich ganz auf sich selbst zurückgezogen und ist nicht einmal mehr zu einem Gespräch mit dem an-

¹Die Meinung von Maksim Maksimych soll etwas gelten: am Schluß der "Béla" - Novelle wendet der Erzähler sich an den Leser: "Geben Sie aber zu, daß Maksim Maksimych ein Mann ist, der unsere Achtung verdient?..Wenn Sie das zugeben, werde ich für meine...Geschichte vollauf belohnt sein." (S. 43)

²"Übrigens versagen diese asiatischen Hähne oft...". (S. 152)

hänglichen Stabskapitän bereit.

Seine Eitelkeit - das zeigen alle Novellen - hat weder Pečorin glücklich werden lassen noch andere durch ihn glücklich gemacht. Das erinnert an Thackerays letztes Wort in "Vanity Fair": "Ah! V a n i t a s V a n i t a t u m ! which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied?..."

I. S. Turgenev, "Väter und Söhne"

1. "Mir scheint" - so schrieb Alexander Herzen an den Autor der 1862 erschienenen "Väter und Söhne" - "daß die große Kraft Deines Talents nicht in Tendenzschriften liegt."¹ Turgenevs zornige junge Männer - vor allem sein Held Bazarov² - wurden von prominenten Kritikern aber nicht nur als literarisch mißlungen angesehen,³ sondern gerieten auch ins Kreuzfeuer rein ideologischer Kritik. Konservative wie der Redakteur des "Russkij vestnik", Katkov, witterten in dem Nihilisten Bazarov eine Apotheose des Radikalismus, während Radikale wie Černyševskij und Pisemskij ihre Gedanken diskreditiert und karikiert fanden.⁴

¹ Zitiert nach I. S. Turgenev, "Poln. sobr. soč. i pisem v 28 tt.", Bd. VIII d. Werke (1964), S. 597. Herzen bemerkt weiter, es wäre für Bazarov besser gewesen, wenn Turgenev "alle Černyševskijs der Welt" beim Schreiben des Romans vergessen hätte. - Im Folgenden wird nur nach der angegebenen Ausgabe zitiert.

² Vgl. H. Gifford, "The Novel in Russia" (1964), S. 68: "In the novel *F a t h e r s a n d C h i l d r e n*, Turgenev attempted the full-scale portrait of a Russian revolutionary...".

³ I. S. Aksakov, L. N. Tolstoj und A. A. Fet, z. B., fanden den Roman künstlerisch mißlungen. Vgl. die zeitgenössische Rezeption des Romans S. 589 - 611 in Bd. VIII der zitierten Ausgabe.

⁴ Die Vertreter der radikalen Intelligenz der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts (z. B. Černyševskij, Pisarev, Dobroljubov) waren Vorbilder für den Turgenevschen Nihilisten. "Was die drei Genannten verband und ihre Bezeichnung als Nihilisten rechtfertigt, war der radikale weltanschauliche Materialismus, den sie von Ludwig Feuerbach und den deutschen naturwissenschaftlichen Materialisten Haeckel, Büchner und Moleschott bezogen...Die äußere Form der Opposition hatte sich seit den vierziger Jahren noch kaum geändert: Auch die Nihilisten waren ein kleiner Zirkel von viel lesenden und viel schreibenden Intellektuellen...Es fehlte nur der breite, wenn auch nicht immer tiefe Bildungshintergrund, den die adeligen Revolutionäre der dreißiger und vierziger Jahre noch gehabt hatten. Ohne die Voraussetzung einer familiären Bildungstradition...stürzte sich der wachgewordene Intellekt der jungen "Raznočincy"...auf das angebotene Geistesgut, und in einer Umwelt, die ihnen feindselig und unverständlich erschien, mußten die wißbegierigen Autodidakten jener Wissenschaft verfallen, die alle Welträtsel gelöst zu haben vorgab. Pisarev...ging so weit, im Namen der Naturwissenschaft das Werk Puškins in Grund und Boden zu verdammen...": G. Stökl, "Russische Geschichte" (1962), S. 568 ff. - Eine Diskussion des Nihilismus-Begriffes findet sich bei W.-H. Schmidt, "Nihilismus und Nihilisten" (1974).

Zum Vorwurf der Tendenz äußert sich Turgenev in einem Brief¹ an A. A. Fet vom April 1862: "...wie sieht denn die Tendenz in den "V(ätern) und S(öhnen)" aus...? I c h w e i ß d a s s e l b s t n i c h t , denn ich weiß nicht, ob ich ihn liebe oder hasse! Das ist die ganze Tendenz!"

Sein künstlerisches Anliegen definiert Turgenev einmal so: "Es wäre nichts Besonderes gewesen, ihn (Bazarov) als Ideal darzustellen; aber ihn zum Wolf zu machen und ihn dennoch zu rechtfertigen - das war schwer."² Ob statt des Wolfes nicht doch nur ein Papiertiger geschaffen wurde, soll in der folgenden Analyse anhand der Schlüsselszene des Duells zu klären versucht werden.

2. Es geht in den "Vätern und Söhnen" nicht um eine prinzipielle Frontbildung der Jungen (Arkadij und Bazarov) gegen die Alten (die beiden Väter Nikolaj Petrovič und Vasilij Ivanovič und den Onkel Pavel Petrovič): Arkadij lebt in Harmonie mit seinem Vater und seinem Onkel und mag die Eltern Bazarovs. Bazarov liebt seine Eltern (s. S. 322) und nennt Arkadijs Vater einen "sympathischen Burschen" (S. 210). Zum Konflikt kommt es zwischen den extrem konträren Typen dieser Väter-und-Söhne-Gruppe, auf die Turgenev durch ein detailliert gezeichnetes Portrait aufmerksam macht.³ Das Portrait Bazarovs zu Beginn des zweiten

¹ Bd. IV der Briefe, S. 371. In einem Brief an K. K. Slučevskij vom April 1862 betont Turgenev jedoch ausdrücklich, er habe eine dem Leser sympathische Figur schaffen wollen. (ebd., S. 381) - H. Gifford sagt m. E. zu Recht: "But what Turgenev said afterwards as apologist - the novel was attacked from all sides - may even confuse what he affirms as author in the story itself." In: "The Novel in Russia" (1964), S. 70.

² Vgl. den Brief an A. I. Herzen vom April 1862. Bd. IV der Briefe, S. 383.

³ Vgl. D. Tschizewskij, "Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts", Bd. II (1967), S. 43: "Seine psychologischen Darstellungen beginnt der Dichter...mit den Portraits seiner Helden...Wir besitzen sogar die Zeichnungen des Dichters, die er bei einem Gesellschaftsspiel entwarf und mit der Schilderung des Charakters dieser Menschen begleitete. Der Dichter legte den größten Wert auf die Portraits seiner Helden."

Kapitels zeigt den Ideologen: ein selbstbewußtes und kluges Gesicht mit breiter Stirn, die Wölbung eines gewaltigen Schädels. (Die Beschreibung Arkadijs beschränkt sich auf "die bekannten Umrisse eines lieben Gesichts...". S. 199) Noch bevor im fünften Kapitel die weltanschauliche Diskussion eröffnet wird, läßt Turgenev erkennen, daß Bazarov das Nützliche, Prosaische verkörpert: die Atmosphäre von Freude und Melancholie, die Nikolaj Petrovič durch das Zitieren Puškinscher Frühlingsverse evozieren möchte, kann nicht zum Tragen kommen durch Bazarovs Ruf nach einem Streichholz für seine Pfeife. (S. 206)

Das zweite ausführliche Portrait zu Anfang des vierten Kapitels kennzeichnet einen ungewöhnlichen Typus der Generation der Väter: den Ästheten Pavel Petrovič, der durch physische Schönheit und Kleidung von erlesener Eleganz als Augenweide konzipiert ist. Pavel Petrovič ist ein Dandy, er ist der "reiche, müßige Mann, der, selbst blasiert, keine andere Beschäftigung hat, als auf der Bahn des Glücks zu wandeln...der keinen anderen Beruf als den der Eleganz hat" und der sich "immer und zu allen Zeiten einer deutlich erkennbaren, ganz besonderen Physiognomie" erfreut.¹ (Von Nikolaj Petrovič erfährt man nur, daß er einen verstaubten Mantel und karierte Hosen trägt (S. 195) und daß er schon ganz grau, etwas rundlich und gebeugt ist (S. 198). Bazarovs Vater wird als großer hagerer Mann in einem alten aufgeknöpften Militärrock beschrieben, der zerzaustes Haar und eine dünne Adlernase hat (S. 308).)

Der Dandy reicht dem Freunde seines Neffen zur Begrüßung nicht die Hand. Die beiden mißfallen sich - zunächst einmal ästhetisch - von Anfang an. Bazarov witzelt bei Arkadij: "Du hast aber einen seltsamen Onkel...Fingernägel sind das, Fingernägel, die man auf eine Ausstellung schicken könnte!" (S. 210) Und Pavel Petrovič erwidert auf die Feststellung seines Bruders, Bazarov werde bei ihnen zu Gast sein: "Dieser behaarte Bursche?" (S. 209)

¹ So lautet die Baudelairesche Definition des Dandy. In: "Charles Baudelaire in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten", Rowohlts Monographien (1967), S. 63.

3. Die Nihilismus-Diskussion beginnt im fünften Kapitel in Abwesenheit Bazarovs. Nicht Bazarov führt den Terminus "Nihilist" ein, sondern sein Freund und Schüler Arkadij versieht ihn mit diesem Etikett und definiert ihn als einen Menschen, "der sich allen gegenüber kritisch verhält...der sich keiner Autorität beugt, der kein Prinzip gläubig hinnimmt...".¹ (S. 216) Der ironische Autor legt dem naiven² Arkadij die Worte "Nihilist" und "Prinzip" in den Mund, um Pavel Petrovič durch seine Reaktion auf diese Reizworte zu charakterisieren. Er unterbricht das Bekenntnis des Dandys zu "Prinzipien", indem er dessen französische Aussprache und Betonung des Wortes hervorhebt, macht sein Urteil durch eine französische Phrase und ein Zitat aus Griboedovs "Verstand schafft Leiden"³ noch wohlklingender und läßt ihn quasi als Demonstration einer an Prinzipien orientierten Lebensweise nach "seinem" Kakao klingeln.⁴ Durch Turgenevs Ironie wird der exponierteste Vertreter der älteren Generation an keiner Stelle zu einer positiven Gestalt.⁵

¹ Gegen diese positive Definition stehen die neutrale von Arkadijs Vater ("Ein Nihilist ist ein Mensch, der nichts anerkennt") und die boshafte des Onkels ("Ein Nihilist ist ein Mensch, der nichts achtet"). Die Kirsanovs kennzeichnen so ihr Verhältnis zu Bazarov.

² Den Nihilismus Arkadijs ironisiert Turgenev als nicht ernst zu nehmendes Lippenbekenntnis; am Schluß des elften Kapitels glaubt Arkadij z. B. seine Freude über die bevorstehende Reise verbergen zu müssen: "Nicht umsonst war er Nihilist!" (S. 252)

³ "Vous avez changé tout cela, daj vam bog zdorov'ja i general'skij čin...". (S. 216)

⁴ Auf diese indirekte Art ironisiert Turgenev schon zu Beginn der Nihilismus-Diskussion das Verhaftetsein des Dandys in materiellen Dingen: als das Wort "Nihilist" fällt, bleibt Pavel Petrovič regungslos sitzen, wobei er ein Messer mit einem Stück Butter in die Luft hält. Dann trägt er seine Definition des Nihilisten vor und wendet "sich wieder der Butter zu." (S. 215)

⁵ In Kap. VI ist Pavel Petrovič primadonnenhaft beleidigt, dreht sich "langsam" auf dem Absatz herum und geht "langsam" fort. Auf Bazarovs Argumente antwortet er in einer komisch korrumpierten Sprache: "Ja éftim choču dokazat'..". (S. 241) Nach seiner Duellverletzung liegt er mit einem Batisthemd, "stutzerhaften Morgenjäckchen" und Fez bekleidet im Bett und phantasiert im Fieber auf Französisch. (S. 356) Er hält sich in Dresden auf, liest keine russischen Bücher, hat aber slavophile Ansichten. (S. 400) Auf seinem Schreibtisch steht ein silberner Aschenbecher in Form eines bäuerlichen Bastschuhs. (ebd.)

Die Diskussion im fünften Kapitel hat eine doppelte Funktion: einmal offenbart sie die stutzerhafte Hohlheit und intellektuelle Schwäche Pavel Petrovičs schon vor dessen Streitgespräch mit Bazarov, zum anderen weckt sie in Pavel Petrovič eine Feindseligkeit¹ gegenüber Bazarov, die provozierend wirkt und einer der Gründe dafür ist, daß Bazarovs Selbstdarstellung in den Kapiteln VI und X trotzige Polemik zeigt.

4. In der trotzig übersteigerten Reaktion Bazarovs² auf die Phrasen von Arkadijs Onkel findet sich ein Satz, der sein Selbstverständnis am adäquatesten wiedergibt: "Wir handeln kraft dessen, was wir als nützlich anerkennen...". (S. 243) Wie das Stutzertum Pavel Petrovičs bleibt allerdings auch das Nützlichkeitsprinzip Bazarovs von der Ironie Turgenevs nicht verschont,³ etwa, wenn Bazarov behauptet, ein ordentlicher Chemiker sei zwanzigmal nützlicher als jeder Dichter (S. 219), Rafael sei keinen Kupfergroschen wert (S. 247); wenn er sich darüber amüsiert, daß ein Familienvater von 44 Jahren noch Cello spielt (S. 237), als Physiologe gegen "geheimnisvolle Beziehungen zwischen Mann und Frau" zu Felde zieht (S. 226) oder die Odincova davon zu überzeugen versucht, daß ein "menschliches Exemplar" wie das andere sei. (S. 277)

¹Die argumentatorische Schwäche und Feindseligkeit der Bemerkung "An Prinzipien glaubt er nicht, aber an Frösche glaubt er" tragen Pavel Petrovič einen mitleidigen Blick seines Neffen und ein Achselzucken seines Bruders ein. (S. 217)

²Bazarov wiederholt in seinem Trotz ganze Sätze seines Gegenspielers: P. P.: "So..habt ihr beschlossen, euch selbst mit nichts ernsthaft zu befassen..." - Baz.: "Und haben beschlossen, uns mit nichts ernsthaft zu befassen." P. P.: "Sondern nur zu schimpfen?" - Baz.: "Und zu schimpfen." (S. 245) etc. Vgl. H. Gifford: "The insensibility, the churlish dogmatism and...the provincial arrogance of Bazarov - these annoy and they are surely meant to annoy. Herzen refused to accept them as more than adolescent defiance. But though Turgenev's "nihilist"...discomfited the reader, his bad manners are not meant to obscure his good cause." In: "The Novel in Russia" (1964), S. 70, Die S a c h e Bazarovs bleibt indes in der Tat unklar.

³Da Turgenev alle Gestalten des Romans mehr oder weniger ironisiert, ist seine Ironie (im Gegensatz zur Puškischen) dem Leser keine Hilfe bei der Beurteilung der Personen.

Der größte Hohn auf Bazarovs Verabsolutierung des Nützlichkeitsprinzips - den Turgenev wahrscheinlich nicht wollte - liegt darin, daß Bazarov seinen eigenen Maximen zuwider handelt: er beneidet seine Eltern im Stillen um ihre romantische ländliche Idylle (S. 322) und verliebt sich in die schöne Odincova. Er, der Pavel Petrovič seiner nicht verwundenen Liebesenttäuschung wegen verspottet hatte (S. 287), verfällt als Resultat seiner unglücklichen Liebe melancholischem Müßiggang.¹ Bei Fenečka gibt Bazarov sich als Charmeur, wünscht sich von ihr eine Rose und spricht in Vergleichen: "Ich mag es, wenn Sie reden. Es ist, als ob ein Bächlein murmelte." (S. 344) Derartige "Schönrederei" hatte Bazarov bei Arkadij verdammt.² Man sieht: Bazarovs Leben steht mit seiner naturwissenschaftlich-positivistischen Lehre nicht in Einklang.

5. Das Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis des Nihilisten wird im Duell am augenfälligsten. Nachdem Bazarov in Kap. X zweimal "mit unerschütterlicher Ruhe" bekräftigt hatte, daß er alles verneine, weil es gegenwärtig am nützlichsten sei zu verneinen, ist zu verstehen, daß Pavel Petrovič, der Bazarovs Flirt mit Fenečka zum Anlaß für ein Duell mit dem verhaßten Gegner nehmen möchte, zunächst einmal vorsichtig die Meinung Bazarovs zum Zweikampf einholt. Seine Frage impliziert, daß er eine Ablehnung des Duells erwartet, eine Erwartung, die der Leser teilt - insbesondere wegen des angreifbaren Charakters der Institution "Duell". Die Antwort des scheinbaren Apologeten der Nützlichkeit überrascht - und ist der deutlichste Beweis für den Bruch in der Gestalt Bazarovs: "Vom theoretischen Standpunkt aus ist das Duell ein Unsinn; nun, aber vom praktischen Standpunkt aus sieht die Sache anders aus." (S. 347) Die zweite Unglaublichkeit - vom Selbstverständnis Bazarovs aus betrachtet - ist das sofortige Akzeptieren der Forderung eines

¹"Das Arbeitsfieber ließ von ihm ab, und an seine Stelle traten schwermütige Langeweile und dumpfe Unruhe." (S. 383)

²"Oh mein Freund Arkadij Nikolaevič! - rief Bazarov aus, - um eines bitte ich dich: rasple kein Süßholz." (S. 326)

von ihm als lächerlich empfundenen Dandys.¹ Drittens verwundert Bazarovs selbstverständliche Hinnahme des Flirts als Duellmotiv - Pavel Petrovič selbst ist dieses Motiv später peinlich. Die Erwartung des Dandys wird auch in diesem Punkt übertroffen: er hatte vorsorglich einen Stock mitgebracht, um nötigenfalls für eine handgreifliche Beleidigung sorgen zu können. Das Duellmotiv wird expressis verbis nicht einmal genannt, sondern unter vornehmstem Stillschweigen - auch Bazarovs - als solches anerkannt.

Obwohl Bazarov die Forderung Pavel Petrovičs im nachhinein als lächerlich anprangert² und den Zweikampf nach der Verletzung seines Gegners sofort abbricht,³ sind seine prinzipielle Haltung zum Duell, die Annahme der Forderung und das Agieren nach ausgehandelten Bedingungen als eklatanter Widerspruch zu seinen Prinzipien anzusehen.⁴

¹Vgl. dazu M. Gierens S. J., "Ehre, Duell und Mensur" (1928), S. 59: "Die äußerste Sublimierung des Gehaltes der Ehre, die höchste Tendenz zu ihrer Veräußerlichung findet sich im D a n d y s m u s . Die populäre Auffassung verbindet mit diesem Wort die Vorstellung von einem Menschen, der ganz in äußerem Beatum aufgeht, in übertriebenster Modesucht und hohlster Eitelkeit. Für diesen lächerlichen Typ kann man im Ernste nicht einmal die Frage nach Achtung und Ehre stellen. Otto Mann glaubt in seiner Studie 'Der moderne Dandy' in den "klassischen" Vertretern des Dandysmus in England und Frankreich einen Typ schildern zu können, der wenigstens der Beachtung, wenn auch nicht Achtung wert sei. Er sieht in diesem Typ eine Reaktion ästhetisch gerichteter Individuen gegen die Auflösung der Gesellschaft, gegen eine Umwelt, die im Begriffe ist, sich kulturellen Idealen zu entfremden und ganz in Erwerb und Nützlichkeitstrieb aufzugehen."

²"Pfui Teufel! Wie schön und wie dumm! Was haben wir da für eine Komödie inszeniert! Dressierte Hunde tanzen so auf ihren Hinterpfoten." (S. 349)

³"Jetzt bin ich nicht mehr Duellant, sondern Arzt und muß vor allem Ihre Wunde untersuchen." (S. 353)

⁴Turgenevs Rechtfertigung des Duells ändert nichts daran, daß die Gestalt Bazarovs durch den Zweikampf vollends unüberzeugend wird: "Das Duell mit P(avel) P(etrovič) wurde in den Roman aufgenommen, um ganz deutlich die Leere des eleganten höfischen Rittertums zu dokumentieren...". Vgl. Bd. IV der Briefe, S. 379: Brief an K. K. Slučevskij.

6. Im Rahmen der hier untersuchten Duelle der russischen Literatur stellen "Väter und Söhne" einen Wendepunkt dar. Die Institution "Duell", die bei Puškin und Lermontov eine Selbstverständlichkeit ist, deren Wesen keiner expliziten Wertung unterliegt und die höchstens mit dem Kunstmittel der Verfremdung in komischer Absicht kritisiert wird - s. die Festungsleute in der "Hauptmannstochter" - hat bei Turgenev in der Praxis noch Gültigkeit, d. h. es kommt zum Kugelwechsel, wird theoretisch in ihrem Wert aber angezweifelt und selbst der Lächerlichkeit preisgegeben. Das gilt

a) für die Forderung: Pavel Petrovič fordert Bazarov nicht automatisch, sondern informiert sich erst über dessen Meinung zum Zweikampf; Bazarov erklärt Duelle theoretisch für unsinnig; seine Annahme der Forderung motiviert er ironisch damit, kein Spielverderber sein zu wollen: "Sie sind auf die Idee gekommen, an mir Ihren ritterlichen Geist zu erproben. Ich könnte Ihnen dieses Vergnügen versagen, aber meinetwegen!" (S. 347)

b) für die Duellbedingungen: Pavel Petrovič schlägt ein Pistolenduell mit (acht Schritte voneinander entfernten) Barrieren vor. Bazarov verhöhnt diesen Formalismus: "Auf diese Entfernung hassen wir einander." (S. 348) - Beide Kontrahenten stellen ironisch fest, daß man auf Sekundanten verzichten müsse, weil es keine gebe. Bazarov schlägt den Kammerdiener Petr als Augenzeugen "comme il faut" vor. - Bazarov assoziiert die von Pavel Petrovič gewünschten Briefchen, die im Falle eines tödlichen Schusses Selbstmord vortäuschen sollen, mit französischen Romanen. - Pavel Petrovič stellt zweimal fest, daß Bazarov wohl scherze (S. 349), wehrt sich aber nicht dagegen. Die infolge anhaltender ironischer Kommentierung entstandene Peinlichkeit der Situation versuchen beide Kontrahenten durch einen betont gedrechselten Sprachstil zu vertuschen. P. P.: "Ich habe die Ehre, mich zu verbeugen." Baz.: "Auf ein angenehmes Wiedersehen, mein werter Herr...". (S. 349)

c) für die Durchführung des Duells: Bazarov wünscht die Distanz abzuschreiten, weil er längere Beine hat. Er verlängert sie ad hoc um zwei Meter, ohne bei Pavel Petrovič auf Wider-

spruch zu stoßen.¹ Der sonst so hyperkorrekte und gegen die Verletzung äußerer Formen empfindliche Pavel Petrovič² gestattet darüber hinaus nicht nur zweimal, daß Bazarov das ganze Duell für lächerlich erklärt,³ sondern bestätigt diesen Standpunkt direkt ("Ich leugne nicht die Seltsamkeit unseres Duells") und indirekt: durch seine Versicherung, sich im Ernst schlagen zu wollen.⁴ Der Abbruch des Duells liegt in der Luft, wird aber hinausgezögert, um zu zeigen, was in Bazarovs Kopf vor sich geht, als die Pistole seines Kontrahenten auf ihn gerichtet ist. Auch dieser Augenblick, der im "Schuß" und im "Held unserer Zeit" voll unheimlicher Spannung ist, vergeht nicht ohne ironischen Kommentar Bazarovs: "Er zielt mir direkt auf die Nase...und wie sorgfältig er das Auge zukneift, der Gauner!" (S. 352) - Als Pavel Petrovič verletzt ist, wirft Bazarov sogleich seine Pistole zur Seite, um sich als Arzt um die Wunde zu kümmern. Er zeigt damit deutlich, daß das S p i e l des Zweikampfes nun aus ist.

7. Die Institution "Duell" war für Turgenev - wie für Puškin und Lermontov - lebendige Wirklichkeit. Im Zweikampf der "Väter und Söhne" ist nachweislich Autobiographisches verarbeitet.⁵

¹ Es handelt sich hier wie in "Eugen Onegin" um ein "Pistolenduell mit Vorrücken". Die Gegner dürfen von den Endpunkten der Entfernung (hier 30 Meter) bis zu den Barrieren vorrücken (also jeweils 10 Meter) und nach Belieben schießen.

² In Kap. IV bemerkt Pavel Petrovič mißbilligend, Arkadijs Benehmen sei frei geworden. In Kap. VI ärgert er sich über Bazarovs ungezwungene Redeweise.

³ "Aber geben Sie zu...daß unser Duell ungewöhnlich bis zur Lächerlichkeit ist." Und: "Oh! Ich zweifle nicht daran, daß wir entschlossen sind, einander zu vernichten; aber warum nicht darüber lachen...". (S. 352)

⁴ "...ich halte es für meine Pflicht, Sie zu warnen, daß ich mich ernsthaft schlagen will." Und: "Ich werde mich ernsthaft schlagen...". (S. 352)

Im Grunde ist auch die Gestalt des Dandys nicht einheitlich: sein Verhalten im Duell deckt sich nicht mit dem Eindruck, den vorhergehende Kapitel von ihm geschaffen haben.

⁵ Turgenev wurde im Frühsommer des Jahres 1861 von L. N. Tolstoj zum Duell gefordert (das nicht stattfand). Turgenev berichtet darüber in Briefen an A. A. Fet, P. V. Annenkov, E. E. Lambert; vgl. Bd. IV der Briefe in der zitierten Ausgabe.

Während die Fiktion Puškins und Lermontovs implizit jedoch schwerste moralische Bedenken gegen eine gültige Institution erhebt, ist die explizite Kritik Turgenevs an einer nicht mehr unbedingt gültigen Institution¹ im Grunde flach: Turgenev läßt den "Entlarver"² Bazarov das Duell nur als lächerlich empfinden und es verharmlosend mit ritterlichen Turnierspielen assoziieren (s. Kap. XXV). Der Zweikampf wird als riskantes Gaudium gestaltet, das beim ersten Blutstropfen durch Bazarovs gesunden Menschenverstand abgebrochen wird.

8. Das Duell ist der eindeutigste Beweis dafür, daß Bazarov nicht der Wolf ist, den Turgenev schaffen und rechtfertigen wollte, da der Nihilist sein Nützlichkeitsprinzip vergißt, sobald er handelt. Bazarov ist somit ein ziemlich lebloses Gebilde aus Theorie und Praxis,³ mit dem der Leser sich kaum identi-

¹ Nikolaj Petrovič definiert seinen Bruder Bazarov gegenüber entschuldigend als Mann alten Schlages. (S. 357) Indirekt erklärt er das Duell damit für antiquiert. Diesen Schluß läßt auch die Bemerkung des Dieners Prokof'ič zu, man habe sich auch zu seiner Zeit geschlagen, aber nur Herren unter sich, während man Gauner wie Bazarov im Pferdestall habe auspeitschen lassen. (S. 358) Hier wird noch einmal klar, daß man Bazarov ein Duell nicht zugetraut hätte. - Pavel Petrovič versichert vor dem Duell, er habe seit fünf Jahren keine Pistole mehr in der Hand gehabt: Duelle sind also nicht an der Tagesordnung.

² Pavel Petrovič belegt Bazarov und Arkadij mit diesem Terminus. (S. 245) - Turgenev erklärte seine Beleidigung Tolstojs mit einer Gereiztheit, die durch einen extremen und ständigen Antagonismus ihrer Anschauungen hervorgerufen worden sei. (Brief an Tolstoj vom 28. Mai/9. Juni 1861) Eben diese Erklärung findet Nikolaj Petrovič für das Duell zwischen Bazarov und seinem Bruder. (S. 357)

³ Vgl. die durchaus ähnliche Problematik des sozialistischen Realismus, dargelegt in dem Aufsatz "Was ist der sozialistische Realismus?" in: A. Terz, "Der Prozeß beginnt" (1966), S. 152: "Es ist unmöglich, einen positiven, allen Regeln des sozialistischen Realismus entsprechenden Helden zu schaffen und ihn gleichzeitig psychologisch zu interpretieren. Das Ergebnis wäre eine Parodie...". - Dostoevskij verspottet die Gestalt Bazarovs in seinen "Dämonen": "Ja ne ponimaju Turgeneva. U nego Bazarov što kakoe-to fiktivnoe lico, ne suščestvujuščee vovse ...O karikatura!" In: "Sobr. soč. v desjati tt.", Bd. 7 (1957), S. 227.

fizieren kann. Gleichwohl ist er als positiver Held zu betrachten - dies aus zwei Gründen:

Ein Vergleich Bazarovs mit seinen "Schülern" fällt zu seinen Gunsten aus. Bazarov plappert nicht fremde Ideen nach wie Arkadij,¹ er verachtet den Schwätzer Sitnikov und die konfuse emanzipierte Kukšina (die Dostoevskij eine progressive Laus nannte²).

Der Kern der Aussagen Bazarovs ist bedenkenswert. Bazarov hat als einziger einen offenen Blick für die Probleme des Kirsanovschen Gutes³ - die Arkadij überhaupt nicht sieht, von denen Pavel Petrovič sich abwendet (S. 227) und denen Nikolaj Petrovič hilflos gegenübersteht.⁴

Wie man mit aus der Leibeigenschaft entlassenen Bauern umzugehen hat - diesem wichtigsten Problem steht indes auch Bazarov hilflos gegenüber. Die Nonsens-Sätze, die er (in Kap. XXVII) mit einem Bauern des väterlichen Besitzes spricht, beweisen das. Bazarov ist nur der einzige, dem die Probleme der Zeit auf den Nägeln brennen. Daher rührt seine Aggressivität. Er sucht nach zukunftsweisenden Vorbildern: "Wenn ich einen Menschen finde, der vor mir nicht kapituliert...dann werde ich meine Meinung über mich ändern." (S. 325)

Bazarov muß aber erkennen, daß die ältere Generation trotz allen Bestrebens, progressiv zu erscheinen, keine richtungsweisenden Gedanken anzubieten hat. Er stirbt, weil es eine "Sache" Bazarovs, d. h. eine konkrete Vorstellung davon, wie Ge-

¹ Arkadijs Phrase "...wir haben nicht das Recht, uns der Befriedigung des persönlichen Egoismus hinzugeben" ist Bazarov peinlich. (S. 243)

² Vgl. den Kommentar von A. I. Batjuto zu "Väter und Söhne", in: Bd. VIII der Werke, S. 606.

³ Bazarov macht z. B. vernünftige Vorschläge zum Baumbestand des Gutes. (S. 234) Das Vieh hält er für heruntergekommen, die Arbeiter für faul. (S. 236)

⁴ "Ich bin am Ende meiner Kräfte! - rief Nikolaj Petrovič mehr als einmal verzweifelt aus." (S. 337)

Den Verwalter, den Bazarov zu Recht "einen Dummkopf oder Gauner" nennt, bezeichnet Nikolaj Petrovič als tüchtigen Bur-schen. (S. 203)

genwartsprobleme zu lösen wären,¹ nicht gibt.² Dies scheint Turgenevs Fazit einer Analyse der sechziger Jahre zu sein.

¹ Vgl. die konzeptlose ältere Generation: Arkadijs Vater ist so um Progressivität bemüht, daß man ihn im Gouvernement den "Roten" nennt (S. 239). Der dumme Beamte Matvej II'ič Koljazin hält sich für einen "Progressisten" (S. 253). Vasilij Ivanovič sagt von sich: "Zumindes versuche ich...wie man sagt, nicht zu versauern, nicht hinter der Zeit zurückzubleiben." (S. 312) Bei Vasilij Ivanovič geht das Streben, vor seinem Sohn progressiv zu erscheinen, bis zur Selbstverleugnung: er mag seine Frömmigkeit nicht zugeben (S. 329) und läßt am Tage der Ankunft seines Sohnes den Vladimiroren von seinem Rock trennen.

² Von der "Sache" spricht Bazarov selbst. (S. 380) - Von Sitnikov heißt es im letzten Kapitel ironisch, er treibe sich in Petersburg herum und versuche, die "Sache" Bazarovs weiterzuführen.

Vgl. H. Gifford, "The Novel in Russia" (1964), S. 71 zum Tode Bazarovs: "Bazarov's death, though finely imagined, has no reason unlike Kirillov's death, or Stavrogin's. Herzen was probably right in thinking that Turgenev got rid of Bazarov because he could settle with him in no other way."

L. N. Tolstoj, "Krieg und Frieden"

1. Um in Tolstojs gewaltigem, 1869 abgeschlossenen Epos "Krieg und Frieden" die Institution "Duell" in ihrer besonderen Eigenart und Bedeutung herauszukristallisieren, scheint der Versuch sinnvoll, alle geschichtsphilosophischen Komponenten des Romans und alle theoretischen Diskussionen Tolstojs zum Krieg knapp zu charakterisieren, um sie dann in den Hintergrund zu rücken und vor ihrer Kulisse die im Rahmen der Duellproblematik bedeutungstragenden Romanszenen zu beleuchten.

Ziel aller romanhaften Darstellung und theoretischen Überlegung Tolstojs zur Geschichte sind offenbar folgende Thesen:

a) Geschichte ist von der Vorsehung bestimmt. - Das soll die Meinung der Mar'ja Dmitrievna zu Anfang des Romangeschehens¹ ebenso bezeugen wie Tolstojs fatalistische Überlegungen zu Beginn des dritten Buches.²

b) Geschichte wird folglich nicht von großen Männern gemacht. - Tolstoj zeigt die Szenen der Schlacht bei Borodino mit den Augen des verständnislos lächelnden, hilflosen Zivilisten Pierre Bezuchov und unmittelbar danach aus der Sicht Napoleons, des Oberkommandierenden der französischen Armee, um zu beweisen, daß einer so unwissend und entbehrlich für die Schlacht ist wie der andere. Napoleon weiß nicht, wo sich die

¹ Während eines Namenstagsessens bei Rostovs sagt Mar'ja Dmitrievna: "Alles geschieht nach Gottes Willen: man kann auf dem Ofen liegen und sterben und in der Schlacht durch Gottes Gnade verschont bleiben...". In: L. N. Tolstoj, "Sobr. soč. v 14 tt.", Bd. 4 - 7 (1951), Buch I, S. 80 - Zitiert wird nach dieser Ausgabe, jeweils mit Angabe von Buch und Seite.

² Vom 1. Teil des dritten Buches an beginnen Tolstojs ausführliche theoretische Diskussionen zur Geschichte. "Der Fatalismus ist in der Geschichte unentbehrlich zur Erklärung von Erscheinungen, die der Vernunft widerstreben...": Buch III, S. 8 - Die Ereignisse des Kriegsjahres 1812 kommentiert Tolstoj folgendermaßen: "Die Vorsehung hat alle diese Menschen..gezwungen, an der Zustandebringung eines gewaltigen Erlebnisses mitzuwirken, von dem niemand (weder Napoleon noch Alexander...) auch nur die geringste Ahnung hatte." (Buch III, S. 103)

Kämpfe abspielen, die er durch sein Fernrohr beobachtet. Er wird von Adjutanten und Ordonnanzen falsch informiert und gibt infolgedessen sinnlose Befehle.¹ (Buch III, S. 234 ff.)

c) Alle politischen Aktivitäten sind letztlich absurd. - Als Nikolaj Rostov während des Tilsiter Friedens die Verbrüderung der vordem verfeindeten Russen und Franzosen erlebt, erheben sich in seiner Seele "schreckliche Zweifel" am Sinn des Krieges. (Buch II, S. 149 ff.) Er erkennt, daß alles Leiden umsonst war. Im Jahre 1809 kämpft Rußland mit seinem ehemaligen Feind Frankreich gegen seinen ehemaligen Verbündeten Österreich. Bis zum Jahre 1812 haben sich die Freund-Feind-Verhältnisse wiederum dergestalt geändert, daß Napoleon mit seinen Truppen gegen Rußland zieht. Wer heute umschmeichelter Träger politischer Macht ist, wird morgen als Verräter in die Verbannung geschickt: das zeigt Tolstoj am Lebensweg Speranskij's (Buch II, S. 209 ff. und 371 ff.) und am Schicksal Napoleons (Epilog, S. 245 ff.).

2. Das absurde Auf und Nieder des politischen Lebens, des "historischen Meeres",² ist für jede der Tolstojschen Figuren be-

¹ Tolstoj ist durchweg um eine Verächtlichmachung politischer Größen und politischer Arbeit bemüht: er läßt Napoleon das Zittern seiner linken Wade als "großes Zeichen" betrachten und reduziert seine Größe so auf Größenwahn. (Buch III, S. 27). Napoleons Gebaren wird als das eines würdelosen Harlekins charakterisiert, der seine Gesprächspartner als Beweis kaiserlicher Gunst kokettierend am Ohr zupft und sein Gefolge mit usurpierten Titeln schmückt. (ebd., S. 35 und S. 220 ff.) Mit der Darstellung Napoleons beschäftigt sich ausführlich I. A. Potapov, "Roman L. N. Tolstogo 'Vojna i mir'" (1970).

Speranskij wird als unnatürliche Kreatur dargestellt; seine politischen Freunde Gervais, Magnickij und Stolypin lachen auf Kommando. Fürst Andrej scheint es, als wüßten diese Politiker gar nicht, was wahre Fröhlichkeit ist. (Buch II, S. 209 ff.) - Wie noch zu zeigen sein wird, rangiert in der Tolstojschen Werteskala alles Unnatürliche und Unlebendige tief unten. Im Anschluß an das Speranskij-Kapitel - und im Kontrast dazu - zeigt Tolstoj, was das Positive an einer Figur wie Nataša ausmacht: "...knjazju Andreju chotelos' videt' doma etu osobennuju, oživlennuju devušku...". (S. 213)

² Vgl. Tolstojs Bemerkung im Epilog: "Das aufgewühlte historische Meer Europas war zur Ruhe gekommen und in seine Ufer zurückgetreten." (S. 240)

langvoll. Alle werden unwillkürlich vom Sog der Wellenbewegung mitgerissen, um ihren von der Vorsehung bestimmten Part im geschichtlichen Leben zu spielen: Pierre Bezuchov gerät in Gefangenschaft, Platon Karataev stirbt als Gefangener, Fürst Andrej wird in der Schlacht bei Borodino tödlich verletzt, und Petja Rostov verliert sein Leben als Partisane. Zu derartigen Ereignissen kommt es unabhängig vom Willen des einzelnen, denn "das Leben eines jeden Menschen hat zwei Seiten: es gibt das persönliche Leben...und das schicksalhafte ...in dem der Mensch unausweichlich die ihm vorgeschriebenen Gesetze erfüllt" - so schreibt Tolstoj zu Beginn des dritten Buches. (S. 8) Er erinnert damit an Goethes "Urworte. Orphisch",¹ die die zwei Aspekte des menschlichen Lebens als "Gesetz" und als "Wandelndes" fassen. Das Wandelnde, das persönliche Leben, "...Arbeit, Muße...Liebe, Freundschaft, Haß, Leidenschaften..." nennt Tolstoj "das wirkliche Leben",² das die eigentlichen Interessen des Menschen ausmache. Ihm gilt Tolstojs ganz besonderes Interesse, weil sich der Mensch hier als moralisches Wesen profiliert, zu Entscheidungen aufgerufen ist, gestalten kann.

Seinem 1886/87 verfaßten Essay "Über das Leben" setzte Tolstoj Worte Kants aus dem "Beschluss" der "Kritik der praktischen Vernunft" als Motto voraus: "Zwei Dinge erfüllen mir das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir...Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äusseren Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Grosse mit

¹Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen/ Die Sonne stand zum Gruße der Planeten/ Bist alsobald und fort und fort gediehen/ Nach dem Gesetz, wonach du angetreten./ So mußst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,/ So sagten schon Sybillen, so Propheten;/ Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/ Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.// Die strenge Grenze doch umgeht gefällig/ Ein Wandelndes...

²Buch II, 3. Teil, S. 154 und Buch IV, 1. Teil, S. 16.

Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlosen Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher ich mich, nicht wie dort in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und nothwendiger Verknüpfung erkenne."¹

Der Blick zum gestirnten Himmel in einem Moment moralischen Erwachens markiert in "Krieg und Frieden" leitmotivhaft wesentliche Punkte im Fluß der Ereignisse. In vier Schlüsselszenen der vier Bücher des Romans sieht man von der horizontalen, das politische *s c h i c k s a l h a f t e* Leben verkörpernden Bewegung des "historischen Meeres" mit dem Blick zum gestirnten Himmel jeweils eine vertikale Linie aufsteigen, die einen entscheidenden Augenblick im *p e r s ö n l i c h e n* Leben eines außergewöhnlichen Charakters signalisiert:

a) Am Ende des ersten Buches liegt Fürst Andrej Bolkonskij schwerverwundet auf dem Schlachtfeld und denkt angesichts des unendlich hohen Himmels: "Wieso habe ich nur vorher nie diesen hohen Himmel gesehen? Und wie glücklich bin ich, daß ich ihn endlich erlebt habe. Ja! Alles ist nichtig, alles trügerisch außer diesem unendlichen Himmel...nichts, nichts habe ich bisher gewußt." (S. 346, 358)

b) Am Ende des zweiten Buches fährt Pierre Bezuchov nach seiner Liebeserklärung an die unglückliche Nataša Rostova im Schlitten durch das nächtliche Moskau und sieht zu einem sternenumfüllten Himmel auf: "Pierre blickte unverwandt zum Himmel und spürte in seiner seelischen Hochstimmung nichts mehr von der beleidigenden Niedrigkeit alles Irdischen." Den hell strahlenden Kometen des Jahres 1812 empfindet er als Symbol für die Empfindungen seiner "zu neuem Leben aufgeblühten" Seele. (S. 377)

c) Gegen Ende des dritten Buches betrachtet Pierre Bezuchov nach einer Phase physischer und psychischer Erschöpfung und ab-

¹ Zitiert nach: L. N. Tolstoj, "O žizni", in: "Poln. sobr. soč.", pod obščej redakciej V. G. Čertkova, Serija pervaja, t. 26 (Moskau, 1936).

surder politischer Hirngespinnste das brennende Moskau und den nächtlichen Himmel mit dem Kometen, der ihn an Nataša erinnert: "Während Pierre zum hohen Sternenhimmel blickte, auf den Mond, den Kometen und den roten Feuerschein, empfand er eine freudige Ergriffenheit. 'Ach, wie gut das ist, was braucht man mehr?', dachte er." (S. 383)

d) Im vierten Buch erleidet Pierre Bezuchov die entwürdigend rohe Behandlung eines Gefangenen. In dieser Situation ist ihm der Anblick der unendlichen Himmelsweite ein Trost: "Pierre blickte zum Himmel, auf die tief zurückweichenden funkelnden Sterne. 'Und all das ist mein, und all das ist in mir, und all das bin ich!', dachte Pierre. 'Und all das haben sie gefangen und in eine mit Brettern verrammelte Bude gesperrt!' Er lächelte...". (S. 110)

3. Es ist kein Zufall, daß mit dieser vertikalen Linie dreimal ein entscheidender Augenblick im Leben Pierre Bezuchovs signalisiert wird: an dieser Figur demonstriert Tolstoj den Prozeß moralischen Erwachens, und nur diese Figur - so wird gleich in den allerersten Romankapiteln deutlich - ist ihrer Substanz nach fähig, einen solchen Prozeß überhaupt durchzumachen.

Die große Petersburger Gesellschaft, zu der Pierre Bezuchov seiner Herkunft nach gehört, wird in den ersten fünf Romankapiteln anlässlich einer Soiree bei dem Hoffräulein Anna Pavlovna Scherer vorgestellt. Die charakteristische Eigentümlichkeit dieser Gesellschaft ist ihre Unlebendigkeit, ihre seelenlose Fassadenhaftigkeit, die Differenz zwischen Schein und Sein, die Tolstoj von Anfang an anprangert:

a) Die Begrüßung der Tante des Hoffräuleins kennzeichnet das gesellschaftliche Verhalten als ein hohles, verlogenes, ausschließlich auf Riten reduziertes - also eigentlich u n - menschliches Verhalten: "Alle Gäste vollzogen die Begrüßungszeremonie mit der lieben Tante, die niemand kannte, die niemanden interessierte, die niemanden etwas anging...Ma tante sprach mit einem jeden in ein und denselben Wendungen von seinem Befinden, von ihrem Befinden und von dem Befinden Ihrer Majestät." (Buch I, S. 12)

b) Auf das Unlebendige, Dinghafte an dieser Abendgesellschaft wird durch Vergleiche hingewiesen. Die Gäste sind wie eine "Gesprächsmaschine", bestehend aus gleichmäßig und unaufhörlich summenden "Spindeln". Die Ehrengäste gleichen einem Stück "Rindfleisch", das der übrigen Gästerunde auf appetitliche Weise "serviert" wird. Fürst Vasilij Kuragin redet nach alter Gewohnheit "wie eine aufgezugene Uhr". (ebd., S. 6 und 14 f.)

c) Die Mimik dieser Menschen ist ohne Aussagekraft: Anna Pavlovna hat sich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung eine enthusiastische Attitüde angewöhnt, die sie unabhängig von ihrem Willen zur Schau stellt. Jedesmal, wenn sie von der Zarin spricht, nimmt ihr Gesicht einen traurigen Ausdruck an. - Auf dem Gesicht der Hélène Kuragina liegt ein "unveränderliches Lächeln" (S. 16). - Die junge Fürstin Bolkonskaja redet zu ihrem Mann "in dem gleichen koketten Tonfall", den sie für Außenstehende bereithält. (S. 19)

In dieser Gesellschaft ist der zwanzigjährige Pierre Bezuchov Debütant und - das zeigt sein "kluger und zugleich schüchterner, aufmerksamer und natürlicher Blick" - Fremdkörper.¹ Fürst Andrej läßt ihn das noch am Abend seines ersten Erscheinens im tonangebenden Petersburger Salon wissen: "...du bist der einzige lebendige Mensch in unserer ganzen Gesellschaft." (S. 38)

4. Lebendig zu sein bedeutet für Pierre Bezuchov vor allem, beeinflussbar, formbar, entwicklungsfähig zu sein gegenüber einer Gesellschaft, die unverändert gleich bleibt:

a) Über eine Soiree bei Anna Pavlovna im Winter 1805/06 heißt es: "Der Abend bei Anna Pavlovna verlief genau so wie der erste, nur daß die Neuigkeit, die Anna Pavlovna diesmal ihren Gästen vorsetzte...ein Diplomat aus Berlin war...". (Buch I, S. 252)

¹ Pierre Bezuchovs kluger und natürlicher Blick flößt Anna Pavlovna "Unruhe und Angst" ein (Buch I, S. 13). Sie tritt "erschrocken" auf ihn zu, als er den Begrüßungsritus mit der Tante nicht einhält (ebd., S. 14), und es gefällt ihr nicht, daß Pierre Bezuchov sich "zu lebhaft und natürlich" mit dem Abbé unterhält (ebd., S. 18).

b) Auch im Jahre 1812 ist das gesellschaftliche Leben das gleiche: "Dieses Leben ist unveränderlich" - schreibt Tolstoj. "Seit 1805 haben wir mit Bonaparte Frieden geschlossen und gegen ihn gekämpft, haben Konstitutionen geschaffen und sie verworfen, aber der Salon Anna Pavlovnas und der Salon Hélénes¹ waren noch immer dieselben...". (Buch III, S. 130)

Gegenüber dieser Gesellschaft also, deren Leben wie eh und je weitergeht, eben weil es kein wirkliches Leben ist, sondern - so die Tolstojsche Formulierung - "mit Phantomen und Spiegelbildern des Lebens" befaßt ist,² steht Pierre Bezuchov. Von Anfang an fesselt das Interesse des Lesers die Frage, wie die Entwicklung des jungen Außenseiters verlaufen wird; ob aus der unbewußten Lebendigkeit des kindlich-naiven Pierre Bezuchov³ eine bewußte Gegenposition wird, oder ob die Gesellschaft den Neuling assimiliert. Die Gesellschaft möchte ihn integrieren. Fürst Vasilij Kuragin wendet sich mit diesem Anliegen ausdrücklich an Anna Pavlovna: "Erziehen sie mir diesen Bären...nichts braucht ein junger Mann so sehr wie die Gesellschaft kluger Frauen." (Buch I, S. 20) Pierres Freund Bolkonskij warnt ihn

¹ Der Salon, den die schöne, aber nachdrücklich als dumm charakterisierte Héléne Bezuchova im Jahre 1809 in Petersburg führt, verkörpert vollendet die Diskrepanz von Sein und Schein. Bei ihr empfangen zu werden, gilt als "Auszeichnung des Geistes" (Buch II, S. 180 ff.). Der Wortvorrat von Kapitel X ist bezeichnend: obman, obmanyvaemye, fokusnik, glupa, glupost', gluposti...Die Salons der Bergs und der Julie Drubekaja sind gleichermaßen Verkörperung von Verlogenheit und Scheinlebendigkeit (Buch II, S. 215 ff. und Buch III, S. 179 ff.).

² Buch IV, S. 5. Tolstoj wiederholt auch zu Beginn dieses Buches: "Peterburgskaja žizn' šla po staromu;" (ebd.).

³ Tolstoj betont die Kindlichkeit und damit die Beeinflußbarkeit Bezuchovs: "...wenn er lächelte...zeigte sein Gesicht einen kindlichen, guten, sogar etwas dümmlichen Ausdruck...". (Buch I, S. 27) - "Fürst Andrej zuckte auf die kindlichen Reden Pierres nur die Schultern." (ebd., S. 33) Hand in Hand mit seiner kindlichen Unfertigkeit geht Pierres Disziplinlosigkeit - Tolstoj nennt ihn sogar charakterlos: "...kak éto byvaet s ljud'mi, nazyvaemyi bescharakternymi...". (ebd., S. 39) Pierre selbst ist sich bewußt, daß er im Vergleich zu seinem Freund Bolkonskij keine Willenskraft besitzt. (S. 38) - Die Schwächen Pierres werden von Tolstoj nachsichtig kommentiert.

indes eindringlich vor der Gesellschaft: für Bolkonskij sind die Salons von Hoflakaien und Idioten frequentiert, und "les femmes distinguées" verkörpern für ihn Eitelkeit, Stumpfsinn und Nichtigkeit.¹ Die Schärfe dieses Urteils ist das Ergebnis von Erfahrungen, die Bezuchov noch bevorstehen und die ihn erst ganz allmählich, in dem Maße der Verflechtung seines persönlichen Lebens mit der Gesellschaft und ihren Institutionen, zu einem eigenen Urteil kommen lassen. Die Suche Pierre Bezuchovs nach seinem Standort in der Gesellschaft durchläuft mehrere Phasen. Sein Schwanken zwischen natürlichen Impulsen und gesellschaftlich akzeptiertem Verhalten wird in drei Szenen in besonders verdichteter Weise demonstriert:

a) Ein kritikloses (wenn auch nicht fragloses) Sich-treiben-lassen vom Strom der Gesellschaft zeigt sich in aller Deutlichkeit in der Sterbestunde des alten Grafen Bezuchov. (Buch I, S. 93 ff.)

b) Pierre Bezuchovs äußerliche Integration in die Gesellschaft und das aufsteigende, aber noch nicht artikulierte Unbehagen an der Manipulation durch seine gesellschaftliche Umgebung wird am sichtbarsten während der Namenstagsfeier der Hélène Kuragina. (Buch I, S. 256 ff.)

c) Als Höchstmaß der Vergewaltigung seiner Person erlebt Pierre Bezuchov im nachhinein sein Duell mit Dolochov. Er greift sich als Zeichen des Erwachens aus einem Zustand der Umnachtung an den Kopf und versucht verzweifelt, die Umstände, die zu diesem Duell führten, zu analysieren. Das Duell erweist sich als auslösendes Moment für die Frage nach dem Sinn des Lebens. Ihm kommt für den Prozeß des moralischen Erwachens Pierre Bezuchovs, für sein Streben nach lebendigem, wahrhaft menschlichen, nicht-automatisierten Verhalten zentrale Bedeutung zu.

Alle drei Szenen veranschaulichen mit wachsender Intensität die machtvolle Wirkung von Riten und Zeremonien, die in der

¹Buch I, S. 37 - Vgl. das treffende Urteil von E. Gunn in "A Daring Coiffeur" (1971), S. 15: "...Prince Andrew...is the only character...who is neither naive nor corrupt."

großen Gesellschaft an die Stelle individuellen Fühlens und Handelns getreten sind, gegen die einzig Pierre Bezuchovs Lebendigkeit sich schließlich aufbäumt, um nicht erstickt zu werden. Für das kontrastierende Gegenüber von blutleeren Riten und lebendigem menschlichen Handeln hat Tolstoj den Leser von den ersten Seiten des Romans an sensibilisiert. Die genannten drei Szenen entfalten diese Thematik in extenso. Höchste Relevanz kommt hierbei der Duellszene und ihren Folgen zu, weil Pierre Bezuchov das Dilemma zwischen vorgegebenem Handeln und dem "moralischen Gesetz in ihm" fortan bewußt als persönlichen Konflikt erlebt, dessen Lösung er sucht.

Auf die drei Szenen sei nun der Reihe nach eingegangen: unter dem Aspekt der lebensabtötenden Funktion der in ihnen dargestellten Riten.

5. Der sterbende Graf Bezuchov hat seinen unehelichen Sohn Pierre zu sich rufen lassen. Bevor Pierre in Begleitung seiner Verwandten Anna Michajlovna - die sich im Falle einer Erbschaft Pierres Vorteile erhofft - im Hause seines Vaters eintrifft, wird die seltsame Versammlung beschrieben, die den Tod des alten Grafen erwartet. Um das Haus streichen Sargmacher, die ein gutes Geschäft wittern. Im Empfangszimmer drängen sich geistliche und weltliche Würdenträger, Ärzte und sogar Unbekannte, deren Gesprächsfetzen sensationslüstern¹ oder trivial² klingen. Der französische Arzt parliert in "graziöser Pose" über das Wetter, äußert sich in eitler Selbstzufriedenheit über den Zeitpunkt der Todesstunde, läßt dem Todkranken aber dennoch in einer absurden Zurschaustellung ärztlicher Kompetenz ein Getränk verabreichen.³ Der deutsche Arzt fällt durch seine schlechte

¹"Ich frage mich, ob es nicht zu spät für die letzte Ölung sein wird?...fragte die Dame...". (Buch I, S. 87)

²"Ich habe einen gekannt, der hat siebenmal die letzte Ölung bekommen." (ebd.) "Wer war denn das, war das der Oberkommandierende selbst?" - fragte jemand am anderen Ende des Zimmers." (ebd.) "Und an wen geht der ganze Reichtum?" (Buch I, S. 88)

³"Nehmen Sie ein Glas abgekochtes Wasser und geben Sie une pincée cremortartari dazu...(er zeigte mit seinen dünnen Fingern, was une pincée sein sollte)." (ebd.)

Aussprache des Französischen und des Russischen auf, und bei den engsten Verwandten des Sterbenden - dem Fürsten Vasilij Kuragin und der Prinzessin Katerina Semenovna, die beide Pierre als Erben fürchten - hat bereits ein erbittertes und listenreiches Ringen um das Testament eingesetzt. Niemand ist im Innersten vom herannahenden Tod des Grafen betroffen. Es sind die normalerweise diskret gehandhabten Formalitäten einer Sterbestunde, die aufdringlich das Blickfeld beherrschen und die einzig den hinzukommenden Pierre befremden. Er wundert sich über die Gestalten, die um das Haus seines Vaters herumstehen; begreift nicht, warum Anna Michajlovna von seinen Interessen spricht; warum die Mienen des Fürsten Vasilij und der Prinzessin bei seinem Anblick Angst und Verzweiflung ausdrücken; warum Anna Michajlovna ihn, der als unehelicher Sohn wenig Kontakt zu seinem Vater hatte, mahnt, tapfer zu sein; warum man ihm im Empfangszimmer ungewohnte Aufmerksamkeit widmet.¹

Pierre war eigentlich gekommen, um seinen sterbenden Vater zu sehen, "aber...er fühlte, heute nacht jemand zu sein, der verpflichtet war, irgendeine schreckliche und von allen erwartete Zeremonie zu vollziehen und von allen Leuten Gefälligkeiten entgegennehmen zu müssen. Er...legte seine großen Hände in der naiven Pose einer ägyptischen Statue auf die symmetrisch vorgestreckten Knie und sagte sich, daß dies alles eben so sein müsse und daß er am heutigen Abend - um nicht den Kopf zu verlieren und Dummheiten zu machen - nicht nach seinem eigenen Gutdünken handeln dürfe, sondern sich ganz dem Willen derer überlassen müsse, die ihn leiteten." (Buch I, S. 97)

Im Gegensatz zu seiner Umgebung unterwirft Pierre sich erstaunt und bewußt einem Zeremoniell, das auf Kosten persönlichen, lebendigen Handelns vonstatten geht. Das Zeremoniell fesselt selbst im Sterbezimmer den größten Teil seiner Aufmerksamkeit. Vor dem hell erleuchteten verzierten Ikonenschrein zele-

¹ In den Kapiteln XIX, XX und XXI des ersten Teils von Buch I wird insgesamt siebzehn mal zum Ausdruck gebracht, daß Pierre nicht versteht, was um ihn herum vorgeht, sich den befremdlichen Umständen aber fügt, weil er glaubt, es müsse alles so sein.

brieren Geistliche in prächtigen Gewändern einen feierlichen Gottesdienst. Wie in der Kirche stehen Männer und Frauen getrennt. Alle Anwesenden setzen eine für sie typische Miene auf: Katerina Semenovna starrt mit bösem Blick auf die Ikonen, "als wolle sie sagen, daß sie nicht für sich einstehen könne, wenn sie woanders hinschaue." (Buch I, S. 99) Frömmigkeit und Gottergebenheit auf dem Gesicht des Fürsten Vasilij scheinen ausdrücken zu wollen: "Wenn ihr diese Gefühle nicht versteht, um so schlimmer für euch." (ebd.) In Anna Michajlovnas gewichtiger Miene steht zu lesen, "daß sie wisse, was sie tue...". (ebd.) Der französische Arzt steht in jener ehrerbietigen Pose eines Ausländers da, "die zeigt, daß er trotz Glaubensunterschied die ganze Würde der vor sich gehenden Zeremonie begreift und sie sogar billigt...". (Buch I, S. 100) Diese Äußerlichkeiten zwingen sich Pierres Augen auf und verursachen einen Zustand der Selbstvergessenheit. "...abgelenkt von der Beobachtung der Umstehenden" bekreuzigt er sich mit derselben Hand, in der er die Kerze hält. (ebd.) Willenlos läßt er sich von Anna Michajlovna an das Bett seines Vaters führen. Er läßt sich von ihren Augen dirigieren und kann sich nur noch darauf konzentrieren, der ihm zugedachten Rolle in dem vorgeschriebenen Zeremoniell gerecht zu werden: "Pierre nahm wieder die symmetrisch-naive Pose einer ägyptischen Statue an, wobei es ihm offensichtlich leid tat, daß sein plumper und dicker Körper so viel Raum in Anspruch nahm und er seine ganze Kraft anstrengte, um möglichst klein zu erscheinen." (Buch I, S. 102)

Der Allmacht des Zeremoniells muß sich sogar der Sterbende unterziehen, richtiger gesagt, er muß sie erleiden. Seine Hände sind mit der Handfläche nach unten auf die Decke gelegt. Zwischen Mittel- und Zeigefinger hat man eine Kerze gestellt, die ein Diener festhalten muß. Obwohl der Todkranke reglos da liegt und leblos scheint, wird von einer aufdringlichen Fürsorge nicht abgesehen: der Gottesdienst wird unterbrochen, um ihm ein Getränk zu verabreichen. Der Geistliche beglückwünscht ihn zum Empfang des Sakraments. Umständlich wird er von seinem Sessel zum Bett herübergetragen. Man legt ihn in "feierlicher Pose" auf das Bett. Seine Hände liegen symmetrisch

mit der Handfläche nach unten auf der Decke. (Buch I, S. 101) Alle Anwesenden beschäftigt das Ritual der Sterbestunde, nicht der Sterbende. Sogar Pierre begreift erst n a c h dem Gottesdienst, als er in unmittelbarer Nähe des Sterbenden sitzt und dessen Gesicht plötzlich zu zucken beginnt, wie nahe sein Vater dem Tod ist. Erst jetzt, als er hilft, den Kranken von einer Seite auf die andere zu legen, kommt es durch die unmittelbare, von keinem Zeremoniell gestörte Nähe zu einem Kontakt zwischen Vater und Sohn. Pierres schreckerfüllte Miene ruft bei dem Sterbenden ein schwaches Lächeln hervor, das Pierre erschüttert und zu Tränen rührt. Pierre zeigt, als er dem Bann des alles beherrschenden Rituals für einen Augenblick entzogen ist, als einziger wahres Mitleid, er ist als einziger einer wirklich menschlichen Reaktion fähig. Die Kluft zwischen dem lebendigen Pierre und einer Gesellschaft, deren Leben auf bloßes Zeremoniell reduziert ist, wird am Sterbebett des alten Grafen Bezuchov noch deutlicher als auf der Abendgesellschaft bei der Hofdame Anna Pavlovna. Nur stellt Pierre diesmal - obwohl es ihn unglücklich macht - seinen eigenen Willen schon hintan, um sich dem Zugriff der Gesellschaft zu beugen.

6. Daß Pierre durch den Tod seines Vaters ein reicher Mann und ein Graf Bezuchov wird, macht ihn zum allseits beanspruchten¹ und unschmeichelten Mittelpunkt dieser Gesellschaft. Die Intensität der gesellschaftlichen Beanspruchung erweist sich dabei als das größere Übel, weil sie kein staunendes Beobachten mehr zuläßt. Hatte Pierre sich im Hause seines sterbenden Vaters gewundert über die Aufmerksamkeit, die ihm plötzlich zuteil wurde, so erscheint es ihm jetzt "natürlich, daß alle ihn lie-

¹"Er mußte Papiere unterzeichnen, hatte mit Behörden zu tun, von deren Zweck er keine klare Vorstellung hatte, mußte den Hauptverwalter nach irgendeiner Sache fragen, auf sein Gut bei Moskau fahren und eine Menge Leute empfangen, die vorher nicht einmal von seiner Existenz hatten wissen wollen...". (Buch I, S. 248) - "Unaufhörlich hörte er die Worte: 'Bei Ihrer außerordentlichen Güte', oder: 'Bei Ihrem guten Herzen'... oder: 'Wenn er so klug wäre wie Sie', usw...". (ebd.)

ben...". (Buch I, S. 249) Hatte er sich dort bewußt fremdem Willen untergeordnet, so wird seine eigene Willensbildung jetzt gänzlich unterdrückt - er kommt nicht mehr zu sich selbst.¹ Pierre wird von den Gepflogenheiten gesellschaftlichen Lebens wie von einem Sog ohnmächtig mitgerissen: "Er fühlte sich als das Zentrum irgendeiner wichtigen, allgemeinen Bewegung; fühlte, daß ständig irgendetwas von ihm erwartet wurde...". (ebd.) Manipulation von außen, vor allem von Seiten des Fürsten Vasilij Kuragin,² läßt Pierre - unmerklich für ihn selbst - seinen Willen verlieren. Dennoch, so zeigt Tolstoj, ist Pierre seiner gesellschaftlichen Umgebung nicht gänzlich ausgeliefert: als er plötzlich feststellt, daß man ihn mit Héléne Kuragina verheiraten will, daß sich zwischen ihm und Héléne eine Beziehung entwickelt hat, "die von der Außenwelt anerkannt wird" (Buch I, S. 251), wird ein unabhängig vom Willen funktionierender Warnmechanismus ausgelöst: "das moralische Gesetz" in ihm wehrt sich gegen eine solche Verbindung. Er spürt, daß "etwas Abscheuliches...etwas Verbotenes" in dem Gefühl liegt, das Héléne in ihm wachruft (S. 255), weil sie ihn nur mit ihrem Körper lockt, weil es zwischen ihnen "keine Schranken" gibt.³ Pierre sieht in den Kuragins die verkörperte Amoral: "Man hat mir erzählt, ihr Bruder Anatole sei in sie verliebt gewesen, und sie in ihn, daß da eine ganze Geschichte gewesen sei und man Anatole deshalb fortgeschickt habe...Fürst Vasilij ist

¹"Pierre...fühlte sich derart umringt und beschäftigt, daß er nur noch im Bett mit sich allein sein konnte." (Buch I, S. 248)

²"Mehr als alle anderen bemächtigte sich in dieser ersten Zeit Fürst Vasilij sowohl der Angelegenheiten Pierres als auch seiner selbst." (Buch I, S. 249)

³Vgl. S. 254. - Hélénes Bruder Anatole Kuragin ruft das gleiche Gefühl bei Nataša Rostova hervor: "Als sie ihm in die Augen schaute, bemerkte sie jedoch voller Angst, daß zwischen ihm und ihr durchaus nicht jene Schranke der Schamhaftigkeit war, die sie immer zwischen sich und anderen Männern fühlte ...Und wieder fühlte sie mit Schrecken, daß es zwischen ihm und ihr keine Schranken gab." (Buch II, S. 334 f.)

ihr Vater...Das ist nicht gut...".¹ Der Konflikt, in dem Pierre sich befindet - alle warten auf seine Entscheidung für Héléne, während ihn bei dem Gedanken an diesen Schritt eine "unverständliche Furcht" erfüllt² - wird während Hélénes Namenstagsfeier von außen gelöst. Fürst Vasilij vertraut auf den Druck, den das Zeremoniell einer feierlich arrangierten Namenstagsfeier auf Pierre ausüben muß.³ Das Zeremoniell ist von eindeutiger Zielgerichtetheit. Allen Geladenen wird zu verstehen gegeben, daß sich das Schicksal des Namenstagskindes nun entscheidet. Pierre und Héléne werden nebeneinander gesetzt. Fürst Vasilij unterhält alle Anwesenden außer Pierre und Héléne - er betont somit ihre Familienzugehörigkeit. Brennende Kerzen, schimmern-

¹ Vgl. S. 255 in Buch I. - Die religiöse Mar'ja Bolkonskaja, die von Anatole Kuragin als reiche Erbin umworben wird, errät die Amoralität des ihr unbekanntem Verehrers instinktiv. Er stellt sich ihr als teuflische Figur dar: "'Soll etwa er mein Mann sein, ausgerechnet dieser fremde, schöne, gute Mann; er ist gut, das ist die Hauptsache,' dachte Prinzessin Mar'ja, und es kam eine Angst über sie, wie sie sie fast niemals empfand. Sie fürchtete, sich umzusehen; es kam ihr so vor, als stünde dort jemand hinter dem Wandschirm, in der dunklen Ecke. Und dieser jemand war er, der Teufel, und er, dieser Mann mit der weißen Stirn, den schwarzen Brauen und dem roten Mund." (Buch I, S. 280 f.) - Tolstoj gibt Anatole Kuragin hier die aus der romantischen Schauerliteratur bekannten Züge.

Den Fürsten Vasilij zeichnet Tolstoj als einen Menschen, dem moralisches Empfinden abgeht. Obwohl es den Fürsten nur zu Menschen hinzieht, die ihm nützlich sein können, die reicher und höherstehend sind als er, hält er sein Bemühen um Pierre für "charité" und "dobrota". Vgl. Buch I, S. 247, 250, 256.

² Pierres innerer Widerstand gegen eine Bindung mit Héléne Kuragina spiegelt sich in dem mit negativer Emotion befrachteten Wortvorrat der Seiten 256 - 264 (Buch I): "...ženit'ba na Elen byla by nesčastie"; "s užasom čuvstvoval"; "éto budet užasno"; "kakoj-to neponjatnyj užas ochvatyval ego pri odnoj mysli ob étom strašnom šage...".

³ "...ich werde ein paar Gäste einladen, und wenn er nicht versteht, was er zu tun hat, wird das eben meine Sache sein." (Buch I, S. 256)

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht von Interesse, darauf hinzuweisen, daß David Riesman in "Die einsame Masse" (1968) seine Theorie der Außen-Lenkung u. a. an Stepan Arkad'ič Oblonskij aus Tolstojs "Anna Karenina" exemplifiziert.

des Silber, glänzendes Kristall und auserlesene Toiletten machen den äußeren Rahmen prachtvoll und festlich. Niemand kann sich der Wirkung dieses Zeremoniells entziehen. Pierre und Hélène sitzen schweigend nebeneinander und erwecken den Eindruck schamhafter Verliebtheit. Die Gäste sind befangen: "...irgendwie war zu spüren, daß...das Lachen und Speisen nichts als Heuchelei war, daß nämlich diese ganze Gesellschaft ihre Aufmerksamkeit mit ganzer Kraft nur diesem Paar, Pierre und Hélène, widmete...die Lakaien, die bei Tisch bedienten, schienen das Gleiche zu empfinden und vergaßen beim Servieren die Reihenfolge...Selbst das Licht der Kerzen schien sich nur auf diesen beiden glücklichen Gesichtern zu konzentrieren." (Buch I, S. 259 f.)

Pierre fühlt, daß er im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Doch treibt die Atmosphäre gespannter Erwartung ihn nicht - entsprechend dem Kalkül des Fürsten Vasilij - zu einem Entschluß, sondern in einen quälenden Gewissenskonflikt. Er weiß, daß die Heirat mit Hélène ein unausweichlicher Tribut an die Gesellschaft ist.¹ Er weiß aber nicht, wie es dazu kam, daß er diesen Tribut überhaupt zahlen muß,² und er ist sicher, ihn eigentlich nicht zahlen zu dürfen. "Irgendeine innere Stimme" sagt ihm: "Nicht für dich ist dieses Glück...dieses Glück ist für jene, die das nicht haben, was du hast. (ebd., S. 262) Es ist das Wirken dieser inneren Stimme, des "moralischen Gesetzes" in ihm, das Pierre von seiner gesellschaftlichen Umgebung unterscheidet.³ Sein Gewissen läßt ihn das rein physische Begehren, das Hélène in ihm geweckt hat, im Unter-

¹"...dlja vsech é t o dolžno neizbežno soveršit'sja. Oni vse tak ždut é t o g o ...". (ebd., S. 260)

²"I kak éto vse sdelaos'?...čto že ja sdelaos dlja étego? Kogda éto načalos'?" (ebd.)

³Für den Fürsten Vasilij ist das Wort "Gewissen" inhaltsleer. Er benutzt es zur effektvollen Ausschmückung seiner Reden. So sagt er zu seinem berechnenden Bemühen um den reich gewordenen Pierre Bezuchov: "...ja éto sdelaos dlja sebja, dlja svoej sovesti, i menja blagodarit' nečego." (ebd., S. 250)

Auch Hélène Kuragina kennt die moralische Instanz des Gewissens nicht. Sie vertraut sich einem "directeur de conscience" an. (Buch III, S. 290)

bewußtsein als sündhaft empfinden.¹ Ein ihm unbewußtes Schuldgefühl lähmt seine Entschlußkraft.² In diesem Zustand der Hilflosigkeit wird Pierre überrumpelt. Fürst Vasilij wickelt das Zeremoniell so ab, als hätte Pierre sich für Hélène entschieden: er kommt frohen Schrittes und mit feierlicher Miene auf Pierre zu und beglückwünscht ihn: "Gott sei Dank!...Meine Frau hat mir alles gesagt!...Ich bin sehr, sehr glücklich...Gott segne euch!..." (ebd., S. 263) Fürst Vasilij wird bei seiner Inszenierung des Verlobungsrituals nun von einer allgemeinen feierlichen Rührung unterstützt und erringt einen äußerlichen Sieg: Pierre akzeptiert den Lauf der Dinge als Erlösung aus seiner Gewissensqual: "Alles das mußte so sein und konnte gar nicht anders sein...deshalb hat es keinerlei Zweck zu fragen, ob es gut oder schlecht ist. Es ist gut, weil es entschieden ist und weil es den früheren quälenden Zweifel nicht mehr gibt."³

Pierre versucht also, von seinem Gewissen abzusehen. Er versucht sogar, das begonnene Zeremoniell nun situationsgerecht mitzuvollziehen, indem er sich daran erinnert, was man "in solchen Fällen" sagt. Das Ergebnis ist jedoch eine unglückliche Zwiespältigkeit. Pierres Gedanken "Nun ist es zu spät, es ist alles aus..." (S. 264) folgt eine Liebeserklärung, die den Ritus seiner Verlobung formell untadelig beschließt, ob deren inhaltsleerer Armseligkeit er sich jedoch schämt.⁴ Pierre kann

¹ Pierre meidet das Wort "Heirat" - wie etwas Unreines - sogar in Gedanken: er spricht von "éto". Vgl. die Fußnoten auf S. 117.

² "P'er prinadležal k čislu tech ljudej, kotorye sil'ny tol'ko togda, kogda oni čuvstvujut sebja vpolne čistymi...nesoznanoe čuvstvo vinovatosti étego stremlenija paralizovalo ego rešimost'." (Buch I, S. 258) - Pierres Überlegungen münden so nicht in einen Entschluß, sondern in hilfloses Gestammel: "...ne mogu, ne mogu obmanut' ich. No kak éto budet? Ne znaju; a budet, nepremenno budet!..Nado neizbežno perešagnut', no ne mogu, ja ne mogu...". (ebd., S. 260, 262)

³ Daß Pierre auch hier wieder von "éto" spricht, beweist seine innere Distanziertheit: "Vse éto tak dolžno bylo byt'...chorošo li éto...". (ebd., S. 263)

⁴ "'Je vous aime!' - sagte er, als er sich erinnert hatte, was man in diesen Fällen sagen muß; doch klangen diese Worte so ärmlich, daß er sich für sich selbst schämte." (Ebd., S. 264)

von seinem Gewissen nicht absehen - darin liegt die Ursache für seinen zukünftigen Konflikt mit der Gesellschaft, die ihn jetzt nach außen hin integriert hat.

7. Einen endgültigen Beweis dafür, daß Pierre Bezuchov äußerlich in die große Gesellschaft integriert ist, stellt seine standesgemäße Forderung Dolochovs zum Duell dar. Während eines Festessens, das zu Ehren des Fürsten Bagration im Englischen Klub in Moskau gegeben wird, sitzt der eben verheiratete Pierre¹ seinem ehemaligen Freund aus der Petersburger Junggesellenzeit gegenüber. Pierre ist in niedergedrückter und düsterer Stimmung, weil man ihn in einem anonymen Brief über angebliche Beziehungen zwischen Dolochov und seiner Frau informiert hat. Als er während des Essens bewußt von Dolochov provoziert wird, steigern sich seine Gefühle von Traurigkeit zur Raserei. Beim Anblick der "hübschen, unverschämten Augen" Augen Dolochovs und bei dem Gedanken an dessen skrupelloses Draufgängertum² fühlt er "etwas Schreckliches, Abscheuliches" in seiner Seele aufsteigen, das schließlich von ihm Besitz ergreift, ihn bleich werden und seine Lippen zittern läßt. (Buch II, S. 23 ff.) Der gewaltige Emotionsstau wird indes in den Bahnen konventionellen Handelns kanalisiert, als Pierre seinen Beleidiger zum Duell fordert: "'Sie...Sie sind ein gemeiner Mensch!...ich fordere Sie' - sagte er, schob den Stuhl zurück und stand vom Tisch auf." (ebd., S. 25) Pierres Orientierung an einem standesgemäßen Verhaltens-

¹ Im November 1805 findet die Verlobung Pierres und Hélènes statt, eineinhalb Monate später ihre Hochzeit. Der Empfang für den Fürsten Bagration fällt auf den 3. März 1806.

² Dolochov wird als Tunichtgut und Zecher in den Roman eingeführt: "I Kuragin i Dolochov v to vremja byli znamenitostjami v mire povest' i kutil Peterburga." (Buch I, S. 41) - Anna Michajlovna nennt ihn einen Draufgänger (sorvigolova), Buch II, S. 16. Für Nikolaj Rostov ist er ein bekannter "Raufbold und Draufgänger" (bujan, bretër), ebd., S. 29. Dolochovs frecher Blick wird immer wieder betont (Buch I, S. 41; Buch I, S. 234 etc.). Pierre erinnert sich daran, daß Dolochov grausam aussehen kann (Buch I, S. 23), daß er ohne jeden Grund jemanden zum Duell forderte und das Pferd eines Kutschers mit der Pistole tötete (ebd., S. 23 f.) Petja Rostov hat von Dolochovs Grausamkeit als Partisane gehört. (Buch IV, S. 144)

muster verhindert nicht nur den Ausbruch eines ererbten Jähzorns,¹ sondern auch die Erwägung der Gefahr, die sich für ihn, der nie eine Pistole in der Hand gehabt hat, im Duell mit einem gefährlichen Schützen ergibt.²

Die Forderung Pierres wird von Dolochov kommentarlos akzeptiert. Für beide Kontrahenten finden sich sogleich Sekundanten, die unverzüglich über die Bedingungen des Duells in Verhandlungen treten. - Die von Arnold Gehlen betonte Entlastungsfunktion von Institutionen tritt hier klar zutage: "Solche Institutionen bedeuten...für den einzelnen eine Entlastung von Grundentscheidungen und eine eingewöhnte Sicherheit der maßgeblichen Orientierungen, so daß das Verhalten reflexionsfrei und stetig, auch in der Gegenseitigkeit gleichförmig erfolgen kann."³ Die Überzeugungskraft des Natürlichen, mit der das Duell zwischen

¹ Man vergleiche diese gezügelte Reaktion mit dem Verhalten Pierres in dem kurz danach stattfindenden Streit mit seiner Frau - hier gibt er sich ungehemmt einem Wutanfall hin: "Pierre stand vom Diwan auf und stürzte taumelnd auf sie zu. 'Ich erschlage dich! - schrie er, riß mit einer ihm bisher unbekanntem Kraft die Marmorplatte vom Tisch, ging einen Schritt auf sie zu und holte gegen sie aus." (Buch II, S. 33)

² "Und ich fürchtete mich ja auch wirklich vor ihm..." hatte Pierre sich vorher eingestanden, als es ihm durch den Kopf ging, daß es Dolochov nichts bedeute, einen Menschen umzubringen. (Buch I, S. 24)

³ A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 68. - Tolstoj zeigt das Duell nicht nur an dieser Stelle als gesellschaftlich sanktioniertes Verhaltensmuster. Nach der versuchten Entführung von Nataša Rostova fürchtet deren Tante Mar'ja Dmitrievna, der alte Graf Rostov oder Fürst Bolkonskij könnten Anatole Kuragin zum Duell fordern. (Buch II, S. 365 f.) - Bolkonskij sieht im Duell das einzig denkbare Mittel, sich von Kuragin Genugtuung zu verschaffen - es erscheint ihm lebensnotwendig: "...er wußte, würde er ihn treffen, würde er nicht anders können, als ihn zu fordern, so wie ein Hungriger nicht anders kann, als sich auf Nahrung zu stürzen." (Buch III, S. 36) Ohne Duell ist für Bolkonskij "die Beleidigung noch nicht abgewaschen", hat "der Zorn kein Ventil gefunden, sondern lastet auf seinem Herzen...". (ebd.) Das Duell als Plattform zur Austragung von Konflikten hat für Bolkonskij die "Überzeugungskraft des Natürlichen", die nach Arnold Gehlen eine intakte Institution charakterisiert. Vgl. "Anthropologische Forschung" (1961), S. 72.

Pierre Bezuchov und Dolochov gefordert und akzeptiert wird, steht zu seiner Realisierung allerdings in auffälligem Kontrast: Pierre erweist sich auch bei dieser dritten Konfrontation mit seiner gesellschaftlichen Umgebung als Außenseiter, der in dem Prokrustesbett akzeptierter Riten eine sehr unglückliche Figur macht. So reflexionsfrei er mit der Forderung Dolochovs den Weg normierten Verhaltens eingeschlagen hat, so selbstverständlich und ihm unbewußt weicht er wieder davon ab.

8. Die beiden Kontrahententreffen in sehr verschiedenem Zustand am Rendezvous-Platz ein.¹ Dolochov hat nach einem fröhlichen Abend eine unbeschwert ruhige Nacht verbracht. Für ihn ist das Duell ein rein technisches Problem, ein Ritus, den es geschickt und unter Ausschaltung allen Fühlens und Denkens auszuführen gilt. Seine Duellerfahrung hat ihn ein Patentrezept entwickeln lassen: "...wenn man die feste Absicht hat, seinen Gegner zu töten, und zwar so schnell und gewiß wie möglich, ist alles in Ordnung." (Buch II, S. 25) Dolochov ist also ganz auf die praktische Ausführung des Zweikampfes konzentriert. Nicht so Pierre. Für ihn, der mit gelbem, eingefallenen Gesicht auf dem Kampfplatz erscheint, ist das Duell ein moralisches Problem, das sein Fühlen und Denken absorbiert. Ihn beschäftigen "ausschließlich zwei Überlegungen: die Schuld seiner Frau, an der er nach einer schlaflosen Nacht auch nicht im geringsten mehr zweifelt(e) und die Schuldlosigkeit Dolochovs....". (ebd., S. 26) In Gedanken hält er das Duell deshalb schon für überflüssig, für Mord, für eine Gefahr, vor der er sich verstecken möchte. Doch ist Pierre auch diesmal noch nicht imstande, seine moralische Einsicht in einen Willensakt gegen das sich abwickelnde Zeremoniell umzusetzen, durch eine persönliche Entscheidung das Duell abubrechen. Vielmehr führt die Überzeugungskraft seiner moralischen Einwände zur Spaltung seiner Persönlichkeit. Neben dem vernünftig argumentierenden Pierre steht der besinnungslos

¹Das Duell findet am 4. März um 8 Uhr morgens im Sokol'niki-Wald statt. Die Sekundanten Dolochovs sind Denisov und Nikolaj Rostov - Pierre Bezuchov kommt in Begleitung Nesvickijs.

agierende Duellant: "...im selben Augenblick", als Pierre an einen Duellabbruch denkt, fragt er mit besonders ruhiger und zerstreuter Miene: "Ist es bald soweit, und ist alles bereit?" (Buch II, S. 26) Obwohl ihm das Plädoyer seines Sekundanten Nesvickij für einen Duellabbruch einleuchtet,¹ obwohl er auf dessen Feststellung "Sie waren im Unrecht, Sie waren erregt..." antwortet "Ach ja, es ist furchtbar dumm...", stößt Nesvickijs Wunsch nach einem Abbruch des Zweikampfes bei dem Duellant Pierre auf taube Ohren: "Nein, wieso denn verhandeln...Sind wir also bereit?" (ebd.)

Da in Pierres gespaltener Persönlichkeit das Handeln also nicht mehr der eigenen Moral unterstellt ist, sondern dem Diktat eines Ritus, da dieser Ritus dem Kampfhahn Dolochov eine Selbstverständlichkeit ist, die ohne Versöhnungsversuch vollzogen werden soll,² beherrscht nun der Automatismus eines Pistolenduells mit Barrieren die Szene:³ Dolochovs Sekundant Denisov gibt das Kommando - er zählt bis drei; bei "drei" gehen die Kontrahenten auf den markierten Linien aufeinander zu; Pierre schießt als erster

¹ Der Versuch, die Kontrahenten unmittelbar vor dem Duell zu versöhnen, war Pflicht der Sekundanten und gehörte zum Zeremoniell des Zweikampfes. Vgl. das "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896), S. 224: "Es ist Ehrensache, an der aber jedenfalls festzuhalten ist, die Gegner nochmals zu einer Versöhnung aufzufordern. Die Sekundanten geben sich, wenn sie ihr Amt, das sie übernommen, richtig aufgefaßt haben, ohnedies in allen Fällen die größte Mühe, einen friedlichen Ausgang der Angelegenheit zu ermöglichen, es wird daher der Versöhnungsversuch auf dem Kampfplatz selbst erfolglos sein, allein er sollte nie unterlassen werden."

² "Keine Entschuldigungen, kommt überhaupt nicht in Frage", antwortet Dolochov auf den Vermittlungsversuch seines Sekundanten Denisov. (Buch II, S. 27)

³ Das Duell wird - entsprechend den Konventionen - diskret ausgeführt: zu früher Morgenstunde, auf einer Waldlichtung, die 80 Schritt vom Weg entfernt liegt. Die Duellanten stehen 40 Schritt voneinander entfernt. Zwischen den Säbeln, die die Barrieren markieren, liegen 10 Schritte.

Das Duell zwischen Pierre Bezuchov und Dolochov wird anschließend vertuscht, so daß es "trotz der damaligen Strenge des Zaren in Bezug auf Duelle weder für die beiden Kontrahenten noch für ihre Sekundanten unangenehme Folgen hatte." (Buch II, S. 87)

und wartet unbeweglich den Gegenschuß ab; der verletzte Dolochov verfehlt seinen Gegner; da er kraftlos am Boden liegt, ist das Duell nach diesem einmaligen Schußwechsel zu Ende.

Die Tyrannei des Zeremoniells, die Tolstoj am Sterbebett des alten Grafen Bezuchov und während der Namenstagsfeier der Hélène Kuragina indirekt als unheilvoll darstellt, verurteilt er unmittelbar vor Beginn des Duells direkt: "Die Situation war nun entsetzlich. Es war offensichtlich, daß die Sache, die so ohne weiteres ihren Anfang genommen hatte, durch nichts mehr verhindert werden konnte, daß sie nun von selbst, unabhängig vom Willen eines jeden, ihren Lauf nahm und zu Ende geführt werden mußte." (Buch II, S. 27) Dolochov bewegt sich dabei leicht und selbstverständlich: er geht auf Kommando langsam los, schaut seinen Gegner mit hellen, glänzenden Augen an, zeigt - "wie immer"! - einen Anflug von Lächeln, vergißt dann trotz seiner Verletzung nicht eine Sekunde die Spielregeln, sondern weist den auf ihn zulaufenden Pierre hinter die Barriere zurück. Dolochov ist e i n s mit den Institutionen der Gesellschaft. Auf sein Verhalten im Duell trifft die Feststellung Gehlens zu: "Es gibt...Fälle, in denen man das Verhalten der Menschen von der Logik ihrer Institutionen her mit großer Wahrscheinlichkeit voraussagen kann, die Interpretation von innen, vom Charakter her, wird dann sogar irreführend."¹ Daß der rücksichtslose Duellant Dolochov ein zärtlicher Sohn und Bruder ist, der mit seiner Mutter und einer buckligen Schwester zusammenlebt, entdeckt Nikolaj Rostov bei der Wahrnehmung seiner Pflichten als Sekundant Dolochovs nur zufällig - und "zu seinem großen Erstaunen."²

Das Schauspiel des Duells zwischen Dolochov und Pierre Bezuchov erinnert an Bilder aus Kleists "Marionettentheater": Dolochov wird in seinem Tun von der Institution "Duell" gelenkt

¹ A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 68.

² Vgl. Buch II, S. 29. - Die Beurteilung Dolochovs durch seine Mutter, eine Interpretation "von innen, vom Charakter her", wirkt absurd: Dolochovs Mutter glaubt, ihr Sohn sei "zu edel und reinherzig" für die Welt, in der er lebt; sie hält ihn für eine "hohe, himmlische Seele!" (Buch II, S. 44)

wie die Puppe im "Marionettentheater" vom Maschinisten. Er agiert unbewußt - daher glatt und geschmeidig. Der Ritus macht den Schwerpunkt seines Handelns aus - somit trifft das Lob der Marionette auch auf ihn zu: "Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde? Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer...nämlich dieser, daß sie sich niemals z i e r t e . Denn Ziererei erscheint...wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem anderen Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen anderen Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, wie sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere...".¹

Wie verkrampt wirkt dagegen Pierre Bezuchov, dessen Handeln seinem Bewußtsein zuwider läuft, dessen moralische Einsicht seinem Agieren als Duellant hinderlich im Wege steht: er lächelt "unnatürlich", als man ihm den Gebrauch seiner Pistole erklärt, geht nach dem Kommando "mit schnellen Schritten" voran und weicht von der markierten Linie ab. Die rechte Hand hält er "weit vorgestreckt", weil er Angst hat, sich selbst zu verletzen. Die linke Hand hält er "sorgfältig" hinter dem Rücken, um nicht in Versuchung zu geraten, die rechte Hand zu stützen - er weiß, daß das unzulässig ist.² Nach sechs Schritten sieht Pierre

¹ Heinrich von Kleist, "Sämtliche Werke und Briefe", Bd. 2 (1970), S. 341 f.

² Vgl. das "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896), S. 226: "Die Pistole ist mit e i n e r Hand zu erfassen und zu halten und darf die andere Hand nie zur Unterstützung b e i m S c h u s s e zugezogen werden, ein Umstand, den wir nirgends erwähnt fanden!"

Tolstoj hält sich ziemlich genau an die für ein Pistolenduell mit Barrieren fixierten Regeln: dazu gehört auch, daß Pierre nach Abgabe seines Schusses unbeweglich stehen bleibt, vgl. S. 230 im "Duellbuch": "Wer geschossen hat, muß unbeweglich den Schuß des Gegners abwarten, dem hierzu aber nur eine Minute Frist gegeben ist. Selbst der Verwundete hat nur eine Minute zur Abgabe des Schusses, dem Gestürzten sind aber zwei Minuten eingeräumt."

Dolochov bereitet sich trotz seiner Verletzung sofort auf den Gegenschuß vor.

zunächst zu Boden, dann auf Dolochov, drückt mit dem Finger ab "wie man es ihm beigebracht hat", zuckt bei seinem eigenen Schuß zusammen und lächelt dann über seine erschreckte Reaktion. Nur einen Moment handelt Pierre natürlich: als er realisiert, daß Dolochov verletzt ist, ist er augenblicklich ganz er selbst und läuft schluchzend auf seinen Kontrahenten zu. Dieser besteht jedoch auf einer Fortsetzung des Zweikampfes, so daß Pierre seinen Standpunkt hinter den Barrieren wieder einnehmen und seinen Part als Duellant weiterspielen muß. "Hilflos" und mit einem "sanften Lächeln des Bedauerns und der Reue" stellt er sich in zehn Schritt Entfernung vor dem Gegner auf. Er steht weder seitlich zu ihm noch deckt er sich mit seiner Pistole.¹ Er steht "mit gespreizten Beinen und ausgebreiteten Armen" da und sieht Dolochov traurig an. Der Anblick eines Duellanten, der sich selbstmörderisch zur Zielscheibe seines Gegners macht, ist allen anwesenden Sekundanten derart unerträglich, daß sie die Augen schließen.²

Im Gegensatz zu Dolochov befindet sich bei Pierre "die Seele ...in irgendeinem anderem Punkte...als in dem Schwerpunkte der Bewegung", seine unbeholfene Figur gleicht dem lebendigen Tänzer im Kleistschen "Marionettentheater": "Sehen Sie nur die P... an...wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt von Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Naja-de aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F...an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen."³

Als jedoch mit Dolochovs verfehltem Schuß das Duell vorbei ist und der Rollenzwang entfällt, bricht sich Pierres künstlich in Schranken gehaltenes Bewußtsein endgültig Bahn. Pierre ar-

¹"'Zakrojtes'! - ne vyderžav, kriknul daže Denisov svoemu protivniku." (Buch II, S. 28)

²"Denisov, Rostov i Nesvickij zažmurilis'." (ebd.)

³Heinrich von Kleist, "Sämtliche Werke und Briefe", Bd. 2 (1970), S. 341 f.

tikuliert jetzt - wenn auch noch unzusammenhängend - was er vor dem Duell nur gedacht hatte: "Dumm...dumm! Tod...Lüge...". (Buch II, S. 29) Pierres Gebaren - er greift sich an den Kopf und läuft blindlings vom Duellterrain in den Wald - zeigt symbolisch, daß sich bei ihm eine Erkenntnis durchgesetzt hat, die ihn zum gesellschaftlichen Außenseiter macht.

9. Ein Zustand äußerster Unruhe zwingt Pierre nach dem Duell, über seinen Zusammenstoß mit Dolochov nachzudenken.¹ Nachdem er mit seiner bruchstückhaft vorgebrachten Kritik am Duell den magischen Kreis konventionellen Handelns durchbrochen hat, sucht er nun in einem Dialog mit seinem Gewissen eine Antwort auf die Frage: "Wie bin ich dazu gekommen...worin besteht denn meine Schuld?" (Buch II, S. 30) Pierres "innere Stimme" sieht die Ursache allen schuldhaften Verhaltens in seiner Verbindung mit Hélène Kuragina - gegen die er sich ja innerlich gesträubt hatte - und in der Liebeserklärung "je vous aime", mit der er sich und Hélène betrog. Hatte Pierre während der Namenstagsfeier dieser inneren Stimme unter dem Druck des Zeremoniells nicht nachgegeben, so beugt er sich jetzt dem Schuldspruch seines Gewissens. Er gesteht sich ein, daß er Hélène Kuragina, um deren Verderbtheit er von Anfang an wußte, nicht hätte heiraten dürfen. Pierres Ausflucht "Sie ist an allem schuld, an allem ist nur sie schuld" weicht somit dem Bekenntnis "Ich bin schuld...". (ebd., S. 31) Dieses Eingeständnis seiner persönlichen Schuld führt für Pierre zu einer eminent wichtigen Erkenntnis, die ihn aus dem starren Rahmen der ihn einfassenden Institutionen befreit: "...sowohl die Schande meines Namens als auch die Ehre - das alles ist relativ, das alles hat mit mir nichts zu tun." (ebd.)

Das Duell wirft Pierre also letztlich auf seine eigene Person zurück. Sein Wunsch zu l e b e n bedeutet, nach der Tren-

¹"Er legte sich auf den Diwan und wollte schlafen, um alles zu vergessen, was mit ihm geschehen war, aber er konnte nicht. Ein solcher Sturm von Gefühlen, Gedanken und Erinnerungen erhob sich plötzlich in seiner Seele, daß er nicht nur nicht schlafen konnte, sondern vom Diwan aufspringen und mit schnellen Schritten im Zimmer auf und ab gehen mußte." (S. 33 f.)

nung von seiner Frau selbst herauszufinden, was gut und was schlecht ist, um in ein neues Bezugssystem seiner Wahl integriert zu werden.¹

10. Das Duell in Tolstojs "Krieg und Frieden" hat weder die undiskutierbare Verbindlichkeit wie bei Puškin und Lermontov noch wird es polemisch als antiquiertes ritterliches Gehabe verspottet wie bei Turgenev. Tolstoj behandelt das Duell distanzierter als Turgenev, indem er nach seinem Sinn fragt. Er handhabt es nicht so selbstverständlich wie dieser, weil er den Duellvorgang erklärt.² Das Duell wird den Lesern des Jahres 1869 als r e l a t i v intakte Institution des Jahres 1806 dargeboten, d. h. es wird nicht in Bausch und Bogen abgelehnt, doch kommt die wichtigste Figur im Roman zu dem Schluß, daß Ehre und Ehrenkränkung konventionelle Begriffe sind, die mit der eigenen Person nichts zu tun haben, daß es aber ausschließlich auf die eigene Person ankommt. Der Ehrenzweikampf wird somit nicht an den Stand, sondern an die Person gebunden: wenn der ehrenwerte Fürst Bolkonskij für die Entführung Nataša Rostovas Genugtuung fordert, wird das als angemessen empfunden. Wenn hingegen der charakterlose Anatole Kuragin den Ehrenstandpunkt einnehmen will, sieht Pierre Bezuchov darin ein Unding.³

Diese relativierende und subjektivierende Betrachtungsweise rüttelt am Fundament der Institution "Duell" und beraubt sie ihres Sinns als "Basis problemlosen Schon-verständigt-

¹"A živ - i živi: zavtra umrěš'...". (ebd.) - Zu Pierres Suche nach einem neuen, sinnvollen Lebensinhalt vgl. besonders die ersten Kapitel des 2. Teils von Buch II.

²Tolstoj erläutert seinen Lesern, daß bei einem Pistolenduell mit Barrieren die Gegner bis zu diesen Barrieren vorrücken und nach Belieben schießen dürfen: "...sablí votknuty v sneg, označaja bar'era, do kotorogo sledovalo schodit'sja...Protivniki imeli pravo, schodjas' do bar'era, streljat', kogda kto začočet." (Buch II, S. 26 f.)

³"...aber Sie haben mir gegenüber solche Worte gebraucht wie 'gemein' und Ähnliches, die ich comme un homme d'honneur niemandem gestatte.' Pierre schaute ihn verwundert an, außerstande zu begreifen, was er damit sagen wollte... 'Wie denn, Sie fordern Genugtuung?' - fragte Pierre spöttisch." (Buch II, S. 370)

seins".¹ Bei dieser Sicht des Duells hätte Pečorin den lächerlichen Grušnickij nicht fordern können. Hier gilt nicht mehr, was Arthur Schnitzler zur Verteidigung des Duells sagt: "Daß man überhaupt mit der Möglichkeit oder gar der Unausweichlichkeit von Duellen innerhalb eines gewissen Kreises wenigstens rechnen mußte, - das allein...gab dem gesellschaftlichen Leben eine gewisse Würde...Und den Menschen dieser Kreise, auch den wichtigsten oder lächerlichsten, eine gewisse Haltung, ja, den Schein einer immer vorhandenen Todesbereitschaft...".²

Die Kritik Tolstojs an einer nur noch bedingt gültigen Institution fällt entsprechend weniger engagiert aus als die Duellkritik Puškins im "Schuß" oder die Lermontovs im "Held unserer Zeit". Dem Tolstojschen Duell fehlt die Grausamkeit der Zweikämpfe in den genannten Werken. Seine Funktion ist es weniger, zu einem Nachdenken speziell über diese Institution anzuregen, als wieder einmal zu demonstrieren, wie konventionelle Riten bewußtes individuelles Handeln zum Nachteil der betroffenen Personen lähmen, wie Lebendigkeit abgetötet und Marionettenhaftigkeit erzeugt wird. Das Duell in "Krieg und Frieden" ist Teil einer umfassenden Institutionenkritik Tolstojs. Dabei ist die Betrachtungsweise je gleicher Institution durch die grelle Beleuchtung eines einzigen Aspekts gekennzeichnet: Tolstoj sieht nur die Übermacht des Ritus, die alle lebendigen Impulse im Menschen erstickt - niemals die positiven Seiten normierten Verhaltens. "Die allen Institutionen we-

¹ Vgl. A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 43. - Man vergleiche auch die Beurteilung, die das Duell im Folgenden durch Bolkonskij und Pierre Bezuchov erfährt. Bolkonskij hätte es als gut empfunden, "einen bösen Hund" wie Dolochov im Duell zu töten, während Pierre argumentiert: "Nein, einen Menschen zu töten ist nicht gut, ist ungerecht...". Bolkonskij lehnt es jedoch ab, in diesem Zusammenhang überhaupt von gerecht und ungerecht zu sprechen: "Was gerecht und ungerecht ist, können die Menschen nicht beurteilen." (Buch II, S. 112)

² Arthur Schnitzler, "Der Sekundant", in: Arthur Schnitzler, "Spiel im Morgengrauen" (1970).

senseigene Entlastungsfunktion von der subjektiven Motivation und von dauernden Improvisationen fallweise zu vertretender Entschlüsse" ist für Arnold Gehlen eine der "großartigsten Kultureigenschaften" der Menschheit, "denn diese Stabilisierung geht...bis in das Herz unserer geistigen Positionen." Gehlen weist immer wieder darauf hin, daß "die Habitualisierung des Verhaltens selbst produktiv ist, da sie die Entlastungschance für höhere kombinationsreiche Motivationen herstellt und diese damit geradezu ermöglicht."¹

Bei Tolstoj wirken die Institutionen entmenschlichend. Die sich mit ihnen identifizieren werden boshaft als leblose Puppen, als "Tote Seelen" gezeichnet: Anna Pavlovna Scherer, Hélène Kuragina und andere Mitglieder der Petersburger und Moskauer Salons. Als positiv ist bei Tolstoj nur gestaltet, wer nach einer Phase der Begeisterung für gewisse Institutionen und der Identifikation mit diesen Institutionen zu sich selbst findet und seinen eigenen Weg geht. Positiv in diesem Sinne sind vor allem Fürst Andrej Bolkonskij und Pierre Bezuchov.²

11. Bolkonskij flüchtet aus seiner Ehe und der Petersburger Gesellschaft, weil er sein Leben als schal und ziellos empfindet.³ Auf ihn übt der Name "Napoleon" als der Name eines Mannes, der nur seinem Ziel lebt, das er Schritt für Schritt erreicht, magische Anziehungskraft aus. Für ihn ist Napoleon ein "großer

¹Vgl. A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 43.

²Vgl. R. F. Christian, "Tolstoy's 'War and Peace'" (1962), S. 106: "They are both seekers, spiritually restless, changing and evolving, not content to accept for long what is generally accepted...It is not necessary to be a seeker in order to earn Tolstoy's commendation; but all seekers are commended by him."

E. E. Zajdenšnur kommentiert Fürst Andrej, Nataša Rostova und Pierre Bezuchov ausführlich als positive Helden in "'Vojna i mir' L. N. Tolstogo" (1966).

Desgleichen A. A. Saburov, der von Pierre Bezuchov sagt: "P'er vstupaet na put' iskanij." In: "'Vojna i mir' L. N. Tolstogo" (1959), S. 183.

³"Ja idu potomu, što éta žizn', kotoruju ja vedu zdes', éta žizn' ne po mne...što glupoe obščestvo, bez kotorogo ne možet žit' moja žena, i éti žensčiny..Je suis un homme fini." (Buch I, S. 33 ff.)

Feldherr", ein "genialer Held", an den er nicht denken kann, ohne nicht für sich selbst auf Ruhm zu hoffen.¹ Ihn lockt der Verkehr in höchsten militärischen Kreisen als der Weg zum Erfolg.² Er ist begierig, sich in der Schlacht bei Austerlitz auszuzeichnen, und stürzt sich in einem Taumel der Begeisterung ins Kampfgetümmel.³ Erst als Bolkonskij schwer verletzt auf dem Schlachtfeld zurückbleibt, lassen ihn Todesnähe und der Anblick des weiten Himmels mit den dahinziehenden Wolken erkennen, daß er einer Verführung erlegen ist, daß Schlachten und militärisches Genie nicht wichtig für ihn sind, sondern

¹Vgl. Buch I, S. 129 und Buch I, S. 203: "...vzpominal on slova prikaza Bonaparta svoej armii pered načalom kampanii, i slova eti odinakovo vozbuždali v nem udivlenie k genial'nomu geroju, čuvstvo oskorblennoj gordosti i nadeždu slavy."

²"...on nachodilsja vblizi toj sredy, kotoraja davala uspech i kotoraja pritjagivala ego k sebe." (Buch I, S. 308)

³"Vot ona, nastupila rešitel'naja minuta..."; "Vot ono! - dumal knjaz' Andrej, schvativ drevko znameni i s naslaždeniem slyša svist pul'...Rebjata, vpered! - kriknul on detski-pronzitel'no...Ura! - zakričal knjaz' Andrej". (ebd., S. 343 ff.) - Schwärmerischen Enthusiasmus für das Militär zeigt auch Nikolaj Rostov. Institutionelle Prachtentfaltung und die Anwesenheit des Zaren während einer Truppenparade treiben ihn in einen Zustand ekstatischer Hingabe: er glaubt vor Glück sterben zu müssen; den Worten des Zaren lauscht er wie einer "Stimme vom Himmel"; aus Leibeskräften schreit Rostov "hurra", er möchte sogar seinen Stimmbändern schaden, um seine Begeisterung für den Zaren unter Beweis zu stellen. Rostov ernüchtern die Schlacht bei Austerlitz und die Verbrüderung von Franzosen und Russen in Tilsit, die den vorhergegangenen Krieg sinnlos macht. (Buch I, S. 302 f., Buch II, S. 153) Ungleich Bolkonskij und Bezuchov kann Rostov seine Erfahrungen jedoch nicht geistig verarbeiten und zu einer Lebensphilosophie werden lassen. Er zieht sich auf einen pragmatischen Standpunkt zurück: "Unsere Sache ist es, unsere Pflicht zu erfüllen, zu kämpfen und nicht zu denken". (ebd.) Rostov entwickelt sich durch Erfahrung von einem begeisterten zu einem loyalen Offizier. Wie Bolkonskij und Bezuchov findet er sein endgültiges Glück in der Liebe - in seiner Heirat mit Mar'ja Bolkonskaja. - Nikolaj Rostovs Bruder Petja hat keine Zeit sich zu entwickeln. Ihm wird seine hysterische Begeisterung für Krieg und Militär zum Verhängnis: er stirbt mit 15 Jahren einen sinnlosen Tod als Partisane. (Buch IV, S. 155 f.) Für Petja gilt, was Tolstoj über die polnischen Ulanen sagt, die vor Begeisterung für Napoleon beim Durchschwimmen eines Flusses ertrinken: "Quos vult perdere - dementat." Buch III, S. 13)

daß er in einem größeren Zusammenhang steht.¹ (Ähnlich denkt Pierre Bezuchov als französischer Gefangener angesichts des Sternenhimmels - Buch IV, 2. Teil.)

Eine zweite Welle der Begeisterung trägt Bolkonskij einige Jahre später in den Bereich der hohen Politik zu Speranskij, den er als den genialen Oberkommandierenden einer "riesigen zivilen Schlacht" empfindet: "In der ersten Zeit seiner Bekanntschaft mit Speranskij empfand Fürst Andrej ein leidenschaftliches Gefühl der Begeisterung für ihn, ähnlich dem, das er einstmals für Bonaparte gehegt hatte." (Buch II, S. 172) Doch wird Bolkonskij auch diesmal in einer Phase der Ernüchterung auf sich selbst zurückverwiesen: "Kann mich das alles etwa glücklicher und besser machen?" (ebd., S. 210) Bolkonskij findet die Erfüllung seines Lebens weder in militärischen noch in zivilen Institutionen,² sondern in der Liebe zu Nataša Rostova. Als er stirbt, bekennt er sich zur Liebe als zu seiner Lebensphilosophie und Religion: "Die Liebe ist das Leben. Alles, alles, was ich verstehe, verstehe ich nur, weil ich liebe. Alles ist, alles lebt nur, weil ich liebe. Alles ist nur durch sie miteinander verknüpft. Die Liebe ist Gott, und zu sterben bedeutet für mich, einem winzigen Teil der Liebe, zur allgemeinen und ewigen Quelle zurückzukehren." (Buch IV, S. 66)

12. So wie Bolkonskij durch seine begeisterte Hinwendung zu Militär und Politik neue, sinnvolle Abschnitte in seinem Leben einzuleiten glaubt, sich aber getäuscht sieht, geht auch Pierre Bezuchov auf der Suche nach einem neuen Lebensziel zunächst Irrwege. Bei den Freimaurern, die ihn mit einem aufwendigen Zeremoniell in ihre Bruderschaft aufnehmen, erhofft er "Führung"

¹"Kak že ja ne vidal prežde étogo vysokogo neba?...Da! vse pustoe, vse obman, krome étogo beskonečnogo neba...Napoleon kazalsja emu stol' malen'kim, ničtožnym čelovekom v sravnenii s tem, čto proischodilo teper' meždu ego dušoj i étim vysokim beskonečnym nebom.....". (Buch I, S. 346 und 359)

²Tolstoj geht soweit, am Beispiel Rastopčins zu beweisen, daß nur verbrecherische Elemente das öffentliche Wohl, "le bien publique", auf ihre Fahnen schreiben. (Buch III, S. 350 ff.)

und "Hilfe" für seinen Neubeginn und bei der "Besserung des Menschengeschlechtes", der er sich fortan widmen möchte. (Buch II, S. 78 f.) Doch muß Pierre feststellen, daß die Freimaurerei "nur auf Äußerlichkeiten" beruht, daß er im Grunde immer noch das alte Leben führt und seine Logenbrüder zum großen Teil "schwache und nichtswürdige" Charaktere aus der ihm wohlbekannten großen Gesellschaft sind.¹ (Buch II, S. 174 f.) Pierre ist auch nicht - wie er glaubt - von der Vorsehung dazu ausersehen, ein Attentat auf Napoleon zu verüben und sich dabei für alle Russen zu opfern. (Buch III, S. 365 ff.) Nicht dieses künstliche Ringen um ein sinnvolles Leben, sondern sein Schicksal als Gefangener der Franzosen² und die Begegnung mit dem Bauern Platon Karataev geben ihm die "Ruhe und Zufriedenheit mit sich selbst, nach der er vorher vergeblich gestrebt hatte." (Buch IV, S. 100) Von Platon Karataev lernt er, sein Leben als sinnvollen Teil eines ihm unbekanntem Ganzen zu begreifen. Er fühlt sich somit als Teil des Kosmos, den gefangenhalten zu wollen ihm lächerlich er-

¹ Schon die Aufnahmeeriten erlebt Pierre nicht ohne Skepsis: "Wo bin ich? Was tue ich? Lacht man auch nicht über mich? Wird es mir nicht peinlich sein, hieran zurückzudenken?" (Buch II, S. 83) - Er läßt sich jedoch auch hier von einem Ritus vergewaltigen, hat Angst, "auf halbem Wege" steckenzubleiben und gibt seinem Zweifel nicht nach.

² Auch in seiner Gefangenschaft erlebt Pierre institutionelles Zeremoniell bewußt als etwas Negatives, das die Menschen verhärtet, sie unmenschlich macht. So die gerichtliche Untersuchung gleich nach seiner Gefangennahme: "Diese Fragen, die das Wesentliche der Sache, um die es wirklich ging, beiseite ließen und es unmöglich machten, dieses Wesentliche herauszufinden, bezweckten wie alle Fragen, die bei Gericht gestellt werden, nur, die Rinne bereitzustellen, durch die gemäß dem Wunsch der Richter die Antworten des Angeklagten fließen sollten, um ihn zum gewünschten Ziel, d. h. zur Verurteilung zu führen." (Buch IV, S. 37) - Der französische Korporal, der sich gegenüber dem Gefangenen Bezuchov stets freundschaftlich verhalten hatte, erscheint Pierre beim Auszug der Franzosen aus Moskau - in marschmäßiger Ausrüstung und unter der Einwirkung des Trommelwirbels - als "ein anderer, ihm unbekannter" Mensch. "In dem veränderten Gesicht des Korporals, in dem Klang seiner Stimme, in dem erregenden und ohrenbetäubenden Trommelwirbel erkannte Pierre jene geheimnisvolle, vom Menschen losgelöste Kraft, die die Menschen gegen ihren Willen zwang, ihresgleichen zu töten..." (Buch IV, S. 103 f.)

scheint: deshalb ist ihm im Lager der Franzosen der Anblick des Sternenhimmels ein Trost. (ebd., S. 106 ff.) Pierres neue Weltanschauung schließt gleichzeitig aus, das Leben in eigener Regie durch ehrgeizige Pläne gestalten zu wollen. Die (von Tolstoj durchgehend geschmähte) Sorge um das "öffentliche Wohl" scheint Pierre jetzt überflüssig: "Er dachte auch nicht mehr im entferntesten an Rußland, den Krieg, die Politik, Napoleon. Ihm war klar, daß alles das nicht ihn betraf...". (ebd., S. 101) Glück bedeutet für diesen in s i c h gekehrten Pierre Bezuchov von nun an, persönlich keinem Leid und keiner Entbehrung mehr ausgesetzt zu sein. Als größtes Glück empfindet er seine Liebe zu Nataša Rostova: "Der ganze Sinn des Lebens schien ihm - nicht nur für sich, sondern für die gesamte Welt - in seiner Liebe und in der Möglichkeit ihrer Liebe beschlossen." (Buch IV, S. 236)¹

13. Der Epilog zeigt, daß Pierre Bezuchov, den Bolkonskij im Jahre 1805 als den "einzigen lebendigen Menschen" der Gesellschaft bezeichnet hatte, auch im Jahre 1820 nicht unter der Kruste gesellschaftlicher Konventionen verhärtet ist. Pierre ist der geliebte Mittelpunkt einer großen Familie,² er ist ein geistig aktiver Mensch, der die Probleme seiner Zeit diskutiert, der für den fünfzehnjährigen Sohn Andrej Bolkonskijs ein bewundertes und inspirierendes Vorbild ist und von dem Nikolaj Rostov sagt: "Er ist solch ein Kind." (Epilog, 1. Teil,

¹ Zweimal fällt Pierres Blick zum Sternenhimmel mit dem Gedanken an seine Liebe zu Nataša Rostova zusammen: am Ende des zweiten und im letzten Teil des dritten Buches.

² Das positive Verhältnis zur Familie ist eine wichtige Komponente in der Tolstojschen Ideologie. Von einem negativen Typus wie dem Fürsten Vasilij Kuragin wird gesagt, die zärtliche Beziehung zu seinen Kindern sei bei ihm nicht natürlich, sondern nur in Nachahmung anderer Eltern vorhanden. (Buch I, S. 262)

S. 293)¹ Pierre, dem das Duellerlebnis (gemäß der institutionenfeindlichen Position Tolstojs) zum ersten Mal bewußt gemacht hat, daß es nur auf die eigene Person, auf eigene Erfahrung und eigene Verantwortung ankommt, sucht also immer noch sich weiterzuentwickeln. Das in seiner Figur gestaltete Ideal Tolstojs könnte man mit Worten aus Rilkes "Stunden-Buch" fassen: "Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn. Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, aber versuchen will ich ihn."

¹Vgl. hierzu E. Gunn, "A Daring Coiffeur" (1971), S. 16 f.: "There is nothing Tolstoy abominates so much as poses, self-deception (a Berg, a Prince Vasili), what does not spring from the heart, insincerity - all largely adult failings. Conversely the virtue he sets above all else is simplicity ...What he prizes in the adult is the child. This outlook finds its natural culmination in the central, not un-Myshkin-like figure of Pierre Bezhukov."

S. 78: "Pierre is the glorification of a man whom society cannot corrupt. For society can only corrupt. This is what 'War and Peace' is about."

F. M. Dostoevskij, "Die Dämonen"

Wenn man an nichts glaubt, wenn nichts einen Sinn hat und wenn wir keinen Wert bejahen können, ist alles möglich und nichts von Wichtigkeit.

Albert Camus, "Der Mensch in der Revolte"

Oh, du wankelmütiges Volk, stets haltlos und ungetreu, unstet und schwankend wie der Wetterhahn, du freust dich jedes Lärms, wenn er nur neu ist! Du wechselst wie der Mond in seiner Bahn, und dein Geschwätz ist keinen roten Heller wert! Ein Narr, wer deinem Urteil folgt!

Geoffrey Chaucer, "Canterbury-Erzählungen"

1. Zur Tolstojschen Vorstellung eines wohlgeordneten Kosmos und zu seiner von starren Institutionen beherrschten fiktionalen Welt findet sich schwerlich ein größerer Gegensatz als das Chaos in Dostoevskijs "Dämonen".¹ Die dem Roman vorangestellten Epigraphen² aus einem Gedicht Puškins und dem Lukasevangelium deuten an, was in der düster ausgemalten Fiktion beherrschend ist: Orientierungslosigkeit, böse, irrationale Mächte und Besessene.

Durch den Chronisten der Romanereignisse ist der Leser von Anfang an auf Ungereimtes, ja Absurdes eingestimmt. Der Chronist liebt es, seine emphatisch vorgetragenen Werturteile mit Zusätzen zu versehen, die das Gesagte zum Teil oder gänzlich annullieren. So bleiben beispielsweise Stepan Trofimovič Vercho-

¹ In den 1873 erschienenen "Dämonen" verarbeitet Dostoevskij bekanntlich revolutionäre Umtriebe der 60-er Jahre, in deren Mittelpunkt der berüchtigte Nečaev stand. Die Ermordung eines Mitverschworenen, der Nečaev nicht gefügig war, brachte ihn vor Gericht und in die Peter-Pauls-Festung. Vgl. neuerdings C. Stief, "Den russiske nihilisme" (1969).

² Chot' ubej, sleda ne vidno/ Sbilis' my, čto delat' nam/ V pole bes nas vodit, vidno,/ Da kružit po storonam/.../Skol'ko ich, kuda ich gonjat/ Čto tak žalobno pojut?/...

Tut na gore paslos' bol'šoe stado svinej, i oni prosili Ego, čtoby pozvolil im vojti v nich. On pozvolil im. Besy, vyšedši iz čeloveka, vošli v svinej...

venskijs geistige Fähigkeiten unklar: "Und dabei war er doch ein sehr kluger und höchst begabter Mann, sozusagen sogar ein Mann der Wissenschaft...nun, mit einem Wort, in der Wissenschaft hat er nicht soviel geleistet und, so scheint es, überhaupt nichts."¹ Ähnlich verunsichernd wirkt die Meinung des Chronisten zur Schönheit Lizaveta Nikolaevnas² oder zum gesellschaftlichen Rang Varvara Petrovnas.³ Eine immense Fülle erzählerischer Details - in langen, verschachtelten Sätzen dargeboten - zerrinnt zu einem Nichts an objektiver Information,⁴ baut aber eine Atmosphäre wachsender Unsicherheit auf.

So wenig verlässlich das Urteil des Chronisten ist, so irritierend wirkt das Gebaren der Personen, die sich in dieser Atmosphäre bewegen. Es gibt keine ausgewogenen Stimmungen, keinen eindeutig beurteilbaren, in sich ruhenden Charakter, sondern nur extrem reizbare Wesen unter der Einwirkung rätselhafter Gemütsschwankungen. Inmitten seiner Schwermutsperioden pflegt Stepan Trofimovič "plötzlich" in Gelächter auszubrechen (S. 14), nach den "intimsten Herzensergüssen unter vier Augen mit Varvara Petrovna" springt er unvermittelt auf, um mit seinen Fäusten gegen die Wand zu hämmern. (S. 15) Zu Lizaveta Nikolaevnas hysterischer Fröhlichkeit gehört der jähe Stimmungsumschlag,

¹ F. M. Dostoevskij, "Sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 7 (1957), S. 9.
Alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

²

"Ich will nicht anfangen, die Schönheit Lizaveta Nikolaevnas zu beschreiben. Die ganze Stadt hat sich bereits über ihre Schönheit ausgelassen...Jetzt, wo ich mich an das Vergangene erinnere, würde ich nicht mehr sagen, daß sie die Schönheit war, als die sie mir damals erschien. Vielleicht war sie sogar ausgesprochen unschön." (S. 116 f.)

³

"Sie war überhaupt nicht wiederzuerkennen. Es hatte direkt den Anschein, als habe sie sich aus der früheren unnahbaren 'höheren Dame' (ein Ausdruck Stepan Trofimovičs) in die allgewöhnlichste verrückte Dame von Welt verwandelt. Im Übrigen mochte das auch nur so scheinen." (S. 353)

⁴

Vgl. z. B. "Stepan Trofimovič lehnte das damalige Angebot Varvara Petrovnas ab und heiratete schnell ein zweites Mal, sogar vor Ablauf eines Jahres, eine schweigsame kleine Deutsche aus Berlin, und, was die Hauptsache war, ohne jede besondere Notwendigkeit." (S. 12)

alles in ihr ist - wie der Chronist sagt - "chaotisch, in Aufruhr, in Unruhe."¹ (S. 117) Varvara Petrovna gibt sich "eigen-sinnig und leidenschaftlich" jeder Idee hin, die sie fesselt,² und bei Šatov und Kirillov wechseln finstere Schweigsamkeit mit erregten Zornesausbrüchen.³

Diese Figuren sind physisch schwächlich und von gespenstischer Blässe: Varvara Petrovnas Gesichtsfarbe ist gelblich, bleich oder bläulich (vgl. z. B. S. 18 ff.), Lizaveta Nikolaevna hat ein blasses mageres Gesicht.⁴ Kirillov frappiert durch leblose Augen in einem bleichen Gesicht (S. 98, 411 ff., 634). Šatov zeigt eine labile Konstitution,⁵ Verchovenskijs Gesichtsausdruck "scheint kränklich",⁶ und die von ihm geleitete Pünfergruppe ist ihren Aufgaben physisch nicht gewachsen.⁷

¹ Vor dem Ausflug zu Semen Jakovlevič erscheint Lizaveta Nikolaevna dem Chronisten "schon über die Maßen glücklich" (S. 342); im Zimmer des Gottesnarren kommt es dann zu einer "hysterischen Szene" (S. 351). Die Ereignisse des turbulenten Sonntags am Ende des ersten Romanteils lassen Lizaveta Nikolaevna abwechselnd hysterisch lachen und weinen, bis sie schließlich nach einem "schrecklichen Schrei" in Ohnmacht fällt. (S. 210 ff.)

² Vgl. S. 76. - An dem erwähnten ereignisreichen Sonntag rechtfertigt Varvara Petrovna ihren Sohn in einem Zustand "höchster Erregung"; sein Vorgehen nennt sie "heilig" (S. 201, 203, 208). Nachdem sie Stepan Trofimovič lässig die Freundschaft aufgekündigt hat, zeigt sie sich am Sterbebett ihres Freundes hysterisch besorgt. (S. 682 ff.)

³ "Šatov muß man zuerst einmal anbinden, dann kann man mit ihm diskutieren", - pflegte Stepan Trofimovič mitunter zu scherzen...". (S. 32) - Man betrachte auch das Verhalten Kirillovs, als er Stepan Trofimovič zusammen mit Liputin einen Besuch abstattet. (S. 97 ff.)

⁴ Der Chronist sagt von ihr: "Sie war wirklich krank." (S. 117)

⁵ Als Stavrogin ihn besucht, heißt es: "Er hatte in dieser Woche abgenommen und schien jetzt Fieber zu haben." (S. 254) Verchovenskijs trifft ihn krank im Bett an (S. 396), und auch als seine Frau zu ihm zurückkehrt, liegt Šatov mit Kopfschmerzen und Schüttelfrost im Bett. (S. 589)

⁶ Der Chronist relativiert diese Aussage aber sogleich: "... aber das scheint nur so." (S. 191)

⁷ Ljamšin wird vor der Ermordung Šatovs krank und erleidet nach dem Mord einen Nervenzusammenbruch (S. 629); Virginskijs ist dem Zusammenbruch nahe und wird fieberkrank verhaftet (S. 698); Liputin lebt nach der Tat in Petersburg so, als habe er "jeden gesunden Menschenverstand" verloren. (S. 699)

Alle Personen sind in ihrem Verhalten so unerklärlich und physisch und psychisch so labil wie die Figur, der sie als Leitbild fanatisch ergeben sind: Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin.¹

2. Stavrogin ist ein exzentrischer Einzelgänger, eine Mischung aus spätem Nachfahren dämonischer Byronscher Helden - er ist schwarzhaarig, von weißer Gesichtsfarbe, hat rote Lippen, und auf seiner Seele lastet das romantische "verhängnisvolle Geheimnis" (S. 46) - und Baudelaireschen Dandy: einer faszinierten Umwelt erscheint er als erlesen gekleideter Elegant mit feinsten Manieren und frappierendem Selbstbewußtsein.² Er folgt der Baudelaireschen Doktrin zu erstaunen, ohne selbst jemals erstaunt zu sein.

Stavrogin ist der letzte Sproß eines aussterbenden Adelsgeschlechts. Er verkörpert indes nicht eine Dekadenz, die "köstlich ist wie ein verlöschendes Gestirn, ohne Wärme und voll Melancholie",³ sondern eine eigentümlich irritierende Dekadenz. Stavrogin ist, wie der Chronist sagt, eine abstoßende, gleichsam maskenhafte Schönheit. Seine Haare sind "irgendwie schon zu schwarz", seine Gesichtsfarbe ist "irgendwie schon zu zart und weiß", das Rot seiner Lippen "irgendwie schon zu kräftig und rein". (S. 46) Dieses Zuviel macht Stavrogin unheimlich; läßt ihn nicht mehr nur eine "untergehende Sonne"⁴ sein, son-

¹ Wie Leonid Grossman in seinem Buch "Tvorčestvo Dostoevskogo" (1928) anführt, sind in Stavrogin Züge berühmter revolutionärer Zeitgenossen wiederzuerkennen: es werden Ähnlichkeiten mit Michail Bakunin nachgewiesen, den Dostoevskij im September 1867 auf einer internationalen Konferenz in Genf sah und hörte, und mit Nikolaj Aleksandrovič Spešnev, einem Mitglied des Petraševskij-Kreises, den Dostoevskij aus den 40-er Jahren kannte.

² Über seine Wirkung schreibt der Chronist: "Allen unseren Damen verdrehte der Neuankömmling den Kopf...Unsere Modenarren betrachteten ihn neidvoll und gaben sich ihm gegenüber völlig eingeschüchtert." Stavrogin lebt inmitten dieser Bewunderung "träge, still und ziemlich mürrisch." (S. 46)

³ Vgl. "Charles Baudelaire in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten", Rowohlt's Monographien (1967), S. 67.

⁴ ebd.

dern birgt Aggressives in sich, dessen Verquickung mit dem Absterbenden eben das Chaos ausmacht, das Stavrogin verkörpert - und nicht verkraftet: als es dem streng nach Gouvernementsetikette lebenden Dandy aus heiterem Himmel einfällt, einige Skandale zu provozieren¹ - die ersten, von denen der Chronist als Augenzeuge berichtet - liegt er anschließend mehr als zwei Monate fieberkrank danieder.²

3. Zwei der in diesen Skandalen beleidigten Personen sind Leute von Stand. Doch fordern weder der Gutsbesitzer noch der Gouverneur Genugtuung im Duell,³ während der subalterne Beamte Liputin als dritter Beleidigter später liebedienerisch zu Stavrogin sagt: "Ich konnte Sie doch wohl nicht zum Duell fordern?" (S. 56) Er spielt hierbei durchaus nicht auf die Standesgebundenheit des Duells an, derzufolge er nicht als satisfaktionsfähig gegolten hätte, sondern auf seine Antipathie gegenüber allem aus Frankreich Importierten. Daß Liputin im Zweikampf nur ausländischen Firlefanzen sieht, würde die Gültigkeit dieser Institution noch nicht in Frage stellen (sowenig wie das Verständnis der Festungsleute in Puškins "Hauptmannstochter"). Entscheidend ist vielmehr die Reaktion des Adligen Stavrogin: "Ach ja doch! Irgendsowas habe ich ja gehört, daß Sie das Duell nicht mögen...". (S. 56) Stavrogin verneint hier einmal die

¹ Stavrogin zieht den Gutsbesitzer Gaganov im Klub der Stadt vor aller Augen an der Nase, beißt dem Gouverneur ins Ohr und küßt während einer Geburtstagsfeier die Frau des Hauses öffentlich auf den Mund. (S. 47 ff.)

² Vgl. die Gedanken zu den Stavroginschen Kraftproben in J. Larrin, "Dostoevsky" (1947), S. 103: "Even his last refuge - strength for strength's sake - fails him. He maintains a superhuman composure when Shatov insults him publicly. He calmly acknowledges his 'shameful marriage', faces Gaganov's pistol with insulting boredom; yet far from intoxicating him, his 'immense power' once more turns against him, since he is unable to give it a creative direction. 'I have tried my strength everywhere,' he writes before his end."

³ Als Stavrogin Gaganov an der Nase im Saal herumgeführt hat, erhebt sich nur "ein ganz fürchterlicher Lärm", und man umringt ihn - sonst geschieht nichts. (S. 48) Dafür, daß Stavrogin den Gouverneur ins Ohr gebissen hat, wird er verhaftet.

Standesgebundenheit des Duells und stellt es zum anderen als eine Sache des Beliebens dar. Diese Antwort und das Verhalten seiner beleidigten Standesgenossen verdeutlichen, daß es in der geschilderten Romanwirklichkeit wohl ganz "unmögliche Frechheiten" (S. 48), nicht aber Ehrenkränkungen mit den unausweichlichen Folgen gemäß einem adligen Ehrenkodex gibt. Die Institution "Duell" ist tot. Dennoch widmet Dostoevskij dem vier Jahre nach den erwähnten Skandalen stattfindenden Duell zwischen Stavrogin und dem Sohn des ehemals beleidigten Gaganov mehr als ein Kapitel. Dieses Duell und der nachfolgende gesellschaftliche Aufruhr sind ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis der Rolle Stavrogins und des für diesen Roman so wichtigen Institutionenproblems.

4. Der Zweikampf zwischen Stavrogin und Gaganov¹ wird nicht ausgetragen als Folge einer konkreten Ehrenkränkung, für die spontan Genugtuung gefordert wird. Seine Ursache scheint irrational. Gaganov geht aus der weitschweifigen Charakterisierung durch den Chronisten bestenfalls als ein Mann ohne Eigenschaften, eigentlich aber als ein Geistesgestörter hervor. Wegen der Beleidigung, die sein Vater von Stavrogin erfuhr, quittiert er den Dienst, im Glauben, für das Regiment eine Schande zu sein. Niemand im Regiment wußte indes von der Beleidigung. Gaganov ist stolz auf seinen alten Adel, kann aber russische Geschichte nicht ausstehen und hält das russische Leben "teilweise für eine Schweinerei." (S. 301) Jeder seiner Charakterzüge und Beweggründe wird durch einen anderen ad absurdum geführt. Wichtig ist vor allem folgender Umstand: als Gaganov Stavrogin vier Jahre nach dem beleidigenden Vorfall im Klub und einen Monat vor

¹Vgl. Romain Nazirov in "Dostoevski" (1973), S. 284: "Les héros de Dostoevski parlent souvent de duels, mais 'ce n'est pas l'époque' pour cela: l'unique duel qui a lieu est celui de Stavroguine et du jeune Gaganov..."

Geredet wird vom Duell in den "Erniedrigten und Beleidigten", den "Aufzeichnungen aus dem Untergrund", dem "Spieler", dem "Idioten", im "Jüngling" und in den "Brüdern Karamazov".

dem Duell¹ zum ersten Mal in seinem Leben in Petersburg trifft, verliert er "fast den Verstand" (S. 301), tritt Stavrogin dann in der gemeinsamen Heimatstadt "schon in vollständiger Raserei" entgegen (S. 247) und beleidigt ihn trotz aller Versöhnungsversuche Stavrogins² mündlich und schriftlich, um ihn zu einem Duell zu provozieren. Obwohl das Fühlen und Denken fast aller Romanfiguren fast magisch auf Stavrogin bezogen ist,³ zeigt niemand einen so unaussprechlich irrsinnigen Haß⁴ wie sein Standesgenosse Gaganov. Für ein besseres Verständnis des Duells soll zunächst versucht werden, diesen Haß zu ergründen. Dies wiederum kann nur über eine Analyse des Verhältnisses Stavrogin - Šatov gelingen.

5. Auch Šatov haßt Stavrogin, er ohrfeigt ihn sogar öffentlich und bekennt ihm später warum: "Weil Sie gefallen sind...weil Sie so viel in meinem Leben bedeutet haben...". (S. 255) Šatov

¹ Dieser Zeitpunkt geht aus einem Gespräch zwischen Stavrogin und Kirillov hervor. (S. 247)

² Laut Duellkodex würde Gaganov nicht als Beleidigter gelten: "Der Beleidigte, der sich mit einer von den Sekundanten als völlig genügend bezeichneten Entschuldigung und Ehrenerklärung nicht befriedigt erklärt, verliert das Recht des Beleidigten." Vgl. das "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896), S. 214. - Gaganovs Sekundant Mavrikij Nikolaevič bemerkt unmittelbar vor Beginn des Duells, er könne angesichts der Versöhnungsbereitschaft Stavrogins nicht erkennen, worin die Beleidigung liege. (S. 302)

³ Man betrachte den jeweiligen Abschluß der drei Romanteile: Teil I endet mit der Aufdeckung einiger Geheimnisse um Stavrogin in Anwesenheit aller wichtigen Personen. Teil II endet damit, daß Stavrogin in eben diesem Kreis seine skandalöse Ehe mit Mar'ja Timofeevna Lebjadkina eingesteht. Teil III schließt mit dem Selbstmord Stavrogins. - "Stavrogin first appears in the novel at the climax of Varvara Petrovna's Sunday gathering. By the time the gathering is over, Dostoevsky has managed to make Stavrogin the towering figure of fatal attraction, power, and mystery that he will remain throughout the novel...". Vgl. E. Wasiolek, "Dostoevsky" (1964), S. 125.

⁴ Der erste Brief, den Gaganov an Stavrogin adressiert, ist beleidigend, doch ohne Sinn und Verstand abgefaßt: "...v nem sovsem ne ob-jasneno bylo povoda, po kotoromu ono pisano." (S. 247)

leidet unter dem moralischen Verfall seines Idols Stavrogin, unter dessen gesetzlicher Ehe mit einer schwachsinnigen, verkrüppelten Bettlerin. Er - Sohn eines ehemaligen Leibeigenen - sehnt sich nach einem Leitbild.¹ Es peinigt ihn, den Adligen Stavrogin als "müßiges, herumstreunendes Herrensöhnchen", ja als "letzten Herrensohn" bezeichnen zu müssen (S. 270 f.), dessen dekadenter Hand die Geschicke Rußlands entgleiten.² Šatovs Anklage gipfelt in der Versicherung, er werde Stavrogin "sogleich ...auf der Stelle" töten, wenn dieser gewisse sadistische Verbrechen begangen habe, die man ihm zuschreibe.³ Das Wissen um eine ruchlose, verbrecherische Dekadenz Stavrogins - die dieser tatsächlich verkörpert - wäre Šatov unerträglich.

6. Das ganze Ausmaß der moralischen Zersetzung Stavrogins scheint Gaganov - im Gegensatz zu Šatov und ganz wie die geisteschwache Lebjadkina⁴ instinktiv zu erfassen: allein der Anblick des abstoßend schönen Stavrogin läßt ihn wie besessen das Ziel einer Vernichtung Stavrogins im Zweikampf verfolgen. Er wird "gelb vor Wut", als Stavrogin hoch zu Roß auf dem Kampfplatz erscheint - statt mit einer Equipage für seinen eventuellen Abtransport als Verwundeter. (S. 299) Gaganov möchte Stavrogin töten. Nicht in einer Art Lynchjustiz wie Šatov,⁵ sondern stan-

¹ Šatov wünscht sich sehnlichst, Stavrogin möge die einst von ihm selbst hervorgebrachte Ideologie vom russischen Volk als einem "Gottesträgervolk" verfechten: "Sie, nur Sie könnten diese Fahne erheben!.." (S. 269)

² "Es wird eine neue Generation kommen, unmittelbar aus dem Herzen des Volkes, und Sie werden sie nicht einmal erkennen, auch die Verchovenskijs, Vater und Sohn, nicht, auch ich nicht...". (S. 271)

³ Dem ehemaligen Bischof Tichon beichtet Stavrogin sein Verbrechen an der kleinen Matreša.

⁴ Als Stavrogin Mar'ja Timofeevna besucht, hebt sie wie zum Schutz die Hand, zittert, bittet ihn, sie nicht anzuschauen und blickt selbst zu Boden, während sie mit Stavrogin spricht. Sie f ü h l t seinen Fall: "Net, ne možet togo byt', što by sokol filinom stal." (S. 293)

⁵ Stavrogin würde wie Šatov handeln: der Chronist betont ausdrücklich, daß Stavrogin jemanden, der ihn schlagen würde, "auf der Stelle", ohne Duell, töten würde. (S. 217)

desgemäß im Duell. Er klammert sich fanatisch an diese Institution, die sein Kontrahent im Grunde längst mißachtet.¹ Er muß Stavrogin einen Monat lang geduldig mit immer gröberen Beleidigungen provozieren,² bis dieser schließlich mit einer Forderung reagiert. Stavrogin fordert Gaganov nicht, weil er "immerhin...noch die Angewohnheiten eines ordentlichen Menschen" hat,³ sondern weil er fühlt, sich dem Haß des Gegners anders nicht entziehen zu können: "Wenn ich ihn nicht gefordert hätte, hätte er mich so getötet - ohne Duell", erklärt er nach dem Zweikampf seinem Sekundanten Kirillov.⁴

7. Zur Durchführung des Duells⁵ treffen sich Gaganov und Stavrogin mit ihren Sekundanten um zwei Uhr nachmittags⁶ in einem nahe der Stadt gelegenen Wäldchen.⁷ Der Zweikampf dieser beiden Adligen veranschaulicht die totale Dekadenz der tonangebenden

¹Wie der Chronist berichtet, provoziert Stavrogin Duelle zur Befriedigung seiner zügellosen Rauflust. Seine grausamen Zweikämpfe haben ihm den Ruf eines Mörders eingetragen. (S. 44 ff.)

²Der Anlaß zur Forderung ist ein Brief, "wie ihn wahrscheinlich noch niemals jemand erhalten hat." (S. 247)

³So charakterisiert Stavrogin sich selbst in seinem Abschiedsbrief an Dar'ja Pavlovna. (S. 702)

⁴Vgl. S. 306. - Am Vorabend des Duells sind sich Stavrogin und Kirillov bewußt, daß Gaganov die übertrieben versöhnlichen Zugeständnisse seines Gegners ablehnen wird. "Er möchte sich schlagen" - sagt Kirillov. (S. 248)

⁵Vereinbart ist ein Pistolenduell mit Barrieren. Die Distanz zwischen den Barrieren beträgt zwölf Schritt, die Gegner werden jeweils zehn Schritt von den Barrieren entfernt aufgestellt. Wie Tolstoj erklärt Dostoevskij unauffällig (mittels der Anweisungen, die Stavrogin seinem Sekundanten gibt), wie ein derartiges Duell vor sich geht: daß die Gegner auf ein gegebenes Signal hin ihren Standort verlassen und während des Vorrückens zur Barriere nach Belieben den Kugelwechsel eröffnen dürfen. Eine Kenntnis des Duellritus erwartet Dostoevskij bei seiner Leserschaft also nicht.

⁶Im "Duellbuch" von H. Kuhfahl und J. Schmied-Kowarzik (1896) heißt es: "Die frühen Nachmittagsstunden sollen sich besser als die Zeit früh morgens für den Kampf eignen und hält man es für vorteilhaft, erst ein frugales Mahl und ein Glas Wein zu sich zu nehmen." (S. 227)

⁷Die Stadt in dem Roman bleibt namenlos.

gesellschaftlichen Schicht. Formell ist Gaganov noch Verteidiger des adligen Ehrenstandpunktes: so wenig er verstehen kann, daß Stavrogin seine Beleidigungen nicht gleich mit einer Forderung quittierte, daß er sich von Šatov ohne weiteres ohrfeigen ließ (S. 298), so verurteilt er Stavrogins Verstoß gegen die Duellregeln auf dem Kampfplatz. Doch ist Gaganov kein ernst zu nehmender Gegenpol zu Stavrogin: der Ruchlosigkeit, die er in Stavrogin spürt, kann er nichts Positives, sondern nur "krankhaften Haß" entgegensetzen (S. 298). Daß er unerschütterlich darauf besteht, mittels eines im Verfall begriffenen Ritus gegen Stavrogin vorzugehen, macht ihn nur lächerlich. Mit zitternden Händen erwartet er Stavrogin auf dem Terrain, in "schrecklicher Unruhe" nimmt er seinen Standort ein, und der obligatorische Versöhnungsversuch der Sekundanten unmittelbar vor Beginn des Zweikampfes läßt ihn vor Zorn mit dem Fuß aufstampfen und Speichel von seinen Lippen spritzen. (S. 299 ff.) Heiser schreiend wehrt er sich dagegen, daß Stavrogin zwei seiner Schüsse - nicht sehr auffällig, aber doch feststellbar - in die Luft feuert.¹ Gaganov verkörpert den Abscheu und die ohnmächtige Auflehnung gegen seinen Standesgenossen Stavrogin. Er bedenkt nicht, daß sein Bestehen auf einem dreimaligen Kugelwechsel nicht ausschließlich eine Gefahr für Stavrogin ist, sondern auch Selbstzerstörung bedeuten kann.² Daß er Stavrogin nicht im Duell zu vernichten ver-

¹Vgl. "Die konventionellen Gebräuche beim Zweikampf" von M. v. Wedel (1909): "Wenn einer der Duellanten in demonstrativer Weise in die Luft schießt und damit deutlich zu erkennen gibt, daß er seinerseits auf einen Kampf mit dem Gegner verzichtet, so haben die Sekundanten sofort einzuschreiten...und den betreffenden Duellanten vor einer Wiederholung dieser Handlungsweise, die gegen die Duellregeln verstößt, zu warnen...Macht sich der Duellant nochmals dieser Verletzung der Regel des Zweikampfes schuldig, so ist...der Betreffende als " n i c h t s a t i s - f a k t i o n s f ä h i g " zu bezeichnen...". (S. 26 f.)

²"Weshalb schont er mich?" - tobt Gaganov, als Stavrogin über ihn hinwegzieht. "Ich verachte seine Schonung...Ich spucke ...Ich...". (S. 303)

Gaganovs Raserei richtet sich gegen ihn selbst. Sie ist das Gegenteil einer vorbildlich-konstruktiven Haltung, die er als Vertreter der Normen setzenden gesellschaftlichen Schicht zeigen sollte.

mag, läßt ihn gebrochen auf dem Kampfplatz zurückbleiben: "Gaganov stand wie zerschmettert da. Mavrikiĭ Nikolaevič ging auf ihn zu und begann über etwas zu reden, doch er schien ihn nicht zu verstehen." (S. 305)

Stavrogins Verhalten im Duell weist ihn - wie die abstoßend schöne Portraitierung durch den Chronisten - als einen Dekadenten mit dem etwas unheimlichen, aggressiven Zuviel aus: seine innere Teilnahmslosigkeit in Bezug auf den zu vollziehenden Ritus beweist er mit dem ersten Schuß: er hebt die Pistole, aber "irgendwie zu hoch", und schießt "fast ohne zu zielen" (S. 303). Sein Eingeständnis, willentlich zu hoch geschossen zu haben, bestätigt, daß hier eine Form ihren Inhalt verloren hat: "Ich habe das Recht, zu schießen wie ich will, wenn nur alles regelgerecht verläuft...ich habe deshalb in die Luft geschossen, weil ich niemanden mehr töten will...das hat mit Ihnen nichts zu tun." (S. 303) Auch den zweiten Schuß feuert Stavrogin in die Luft ab, obwohl er sich mit Rücksicht auf seinen Kontrahenten und die Sekundanten den Anschein gibt, ernsthaft zu zielen. Der dritte Schuß ist jedoch ostentativ beleidigend: die fassungslose Reaktion Gaganovs und der Vorwurf Kirillovs¹ bestätigen das. Stavrogin wahrt hier nicht einmal mehr ein Minimum an Form: er schaut seinen Gegner an, wendet sich dann zur Seite und schießt "diesmal bereits ohne jedes Feingefühl...in den Wald."

Grußlos, mit bösem Gesichtsausdruck, kehrt er seiner Gegenpartei den Rücken und reitet davon. Es genügt Stavrogin nicht, mit desinteressiertem Verhalten den lebendigen Beweis für das Abgestorbensein der Institution "Duell" darzustellen - er muß diesen Tatbestand zynisch mit einem Schuß ins Abseits bekräftigen.

8. Wieso löst Stavrogins bösesartiges Gebaren als Duellant in der Gesellschaft der Stadt einstimmige Begeisterung aus?² Eines Miß-

¹"Ja, Sie haben ihn noch einmal beleidigt...". (S. 305)

²"Die ganze Stadt" versammelt sich einen Tag nach dem Duell, um den Namenstag der Frau des Adelsmarschalls zu feiern. Der Chronist hebt die einmütige Parteinahme der Gesellschaft für Stavrogin als etwas Besonderes hervor. (S. 311)

verständnis wegen - auf dessen Basis die Gesellschaft ihr Wunschbild von Stavrogin entwirft. Der Wortführer in der Diskussion um das Duell zwischen Stavrogin und Gaganov ist ein "altmodischer" General, der "einst" selbst in zwei Duelle verwickelt war, somit als "kompetent" gilt - und die Ehrbegriffe seiner Zeit auf Stavrogin überträgt. (Vgl. S. 313 f.) Er stilisiert ihn zu einer edelmütigen, hohen Seele, der seine Stirn einem wahnsinnig Gewordenen "einzig mit dem galanten Ziel" bot, sich "von ihm zu befreien." Der General betont: "Das war in den zwanziger Jahren in der Garde Sitte." Begierig greift die Gesellschaft das Lob aus kompetentem Munde auf und beweist ihr überstarkes Bedürfnis nach einem positiven Leitbild: Stavrogin wird als "Stern", als "neuer Mensch" gepriesen, von dem als "unbezweifelbaren Adligen" und noch dazu als "reichstem Gutsbesitzer des Gouvernements" Hilfe und Tatkraft zu erwarten sei. Durch die Besinnung auf den adligen Ehrenkodex scheint der Gesellschaft überdies für ein e i n z i g e s Mal das Verhalten des sonst geheimnisvollen Stavrogin durchsichtig. Die Hinnahme der Ohrfeige Šatovs, die eine Flut von Spekulationen und Gerüchten in der Stadt ausgelöst hatte,¹ ist jetzt einleuchtend: "Er konnte doch seinen ehemaligen Leibeigenen nicht zum Duell fordern!" (S. 313) Ein einziges Mal im Roman heißt es: "Dies war ein einfacher und klarer Gedanke" - und nur hier ist die Gesellschaft glücklich, in Stavrogin einen Mann "mit fast ideal strengen Anschauungen" sehen zu können.

9. Die Vorstellung von Stavrogin als einer vorbildlichen Führungspersönlichkeit muß jedoch Wunschbild bleiben. Zwar weiß Stavrogin um seine natürliche Autorität; er erlebt es sogar, daß Petr Verchovenskiĭ ihm als "schrecklichen Aristokraten", als "Führer" und "Sonne" verzückt die Hand küßt und ihn in wahnsinnig anmutenden Visionen als Inkarnation zukünftigen Heils betrachtet: "Ein Beben wird einsetzen, wie es die Welt noch nicht gesehen hat...Rußland wird sich verfinstern, die

¹"Vse skandal'noe i spletničeskoe, vse melkoe i anekdotičeskoe razom otodvinuto bylo na zadnij plan...". (S. 313)

Erde nach ihren alten Göttern weinen...Nun, und dann lassen wir ihn hervortreten...Wen?...Sie, Sie!" (S. 438 ff.) - Doch bezeichnet Stavrogin sich selbst als schwachen Menschen¹ und lehnt eine ihm von Geburt aus zukommende Führungsrolle ab.² Vielmehr erzeugt er das Chaos: "Morde noch mehr, stiehl noch mehr" - rät er dem Zuchthäusler Fed'ka. (S. 296) Immer wieder erliegt er der "schrecklichen Versuchung",³ Verbrechen zu begehen. Die Heirat mit der Lebjadkina, das Verbrechen an Matreša und der Wunsch nach Bigamie sind für ihn ein schauerlich-genußvoller Nervenkitzel. Wer in den Bann der magischen Anziehungskraft Stavrogins gerät, kommt zu Schaden: Kirillov wird zum Selbstmörder - an der Ermordung der Lebjadkins und Liza Nikolaevnas ist Stavrogin indirekt schuld.⁴ Für alle, die mit Stavrogin in Berührung kommen, gilt, was Liza Nikolaevna von sich sagt: "Ich habe mich an einer Kerze verbrannt...". (S. 546)

¹ Zu Kirillov sagt Stavrogin nach dem Duell: "Ich weiß, daß ich ein nichtiger Charakter bin, aber ich will ja auch nicht als stark gelten." (S. 306) - Im Abschiedsbrief an Dar'ja Pavlovna heißt es: "Meine Wünsche sind zu schwach; sie können mich nicht leiten...Immer ist alles seicht und energielos." (S. 701 ff.)

² "...warum erwarten alle von mir etwas, was sie von anderen nicht erwarten?" - fragt Stavrogin Kirillov. (S. 305) Kirillov, Satov und Lebjadkin bekennen sich zu Stavrogin als zu ihrem Vorbild: "Erinnern Sie sich daran, was Sie in meinem Leben bedeutet haben", sagt Kirillov. (S. 253) Lebjadkin klagt: "...Sie haben doch soviel für mein Schicksal bedeutet!..Jetzt aber stehe ich große Angst aus und erwarte nur von Ihnen Rat und Heil." (S. 279) - In seiner schriftlichen Beichte, die Stavrogin dem Bischof Tichon zu lesen gibt, heißt es an einer Stelle: "Prochor Malov bemerkte, 'wenn Nikolaj Vsevolodovič zufrieden und nicht schwermütig sind, dann sind wir alle zufrieden und reden vernünftig'." (Zitiert nach: F. M. Dostoevskij, Poln. sobr. soč. v 30 tt.", Bd. 11 (1974), S. 19)

³ Vgl. die Beichte Stavrogins, S. 23 in der zitierten 30-bändigen Dostoevskij-Ausgabe. - In seiner Beichte ist Stavrogin der "Held Byrons, zur Liebe unfähig oder nur zu einer unmöglichen Liebe fähig...Er ist allein, ausgelaugt, sein Zustand erschöpft ihn. Will er sich leben fühlen, muß es im schrecklichen Überschwang einer kurzen und verzehrenden Tat geschehen.": A. Camus, "Der Mensch in der Revolte" (1969), S. 43.

⁴ Stavrogins Brief an Dar'ja Pavlovna enthält ein Eingeständnis seiner Gewissensschuld. (S. 700 f.)

Stavrogin wird so zur negativen Leitfigur. Wie er Gut und Böse nicht mehr zu unterscheiden vermag, werden in der Stadt Leute mit Orden geschmückt, die "ein Gerichtsurteil und Sibirien" verdient hätten. (S. 361) Nicht nur die Institution "Duell", jegliche Institution hat in dieser Gesellschaft ihre Funktion eingebüßt und wird durch ein geheimnisvolles und furchteinflößendes "tam, ottuda"¹ ersetzt. Anonyme Briefe zirkulieren, und die ganze Stadt lebt von Gerüchten und Verdächtigungen,² die einerseits "mit Appetit" zur Kenntnis genommen werden,³ andererseits aber eine "mystische Angst" erzeugen. (S. 634) A l l e Schichten dieser Gesellschaft werden zu meinungslosem, wetterwendischen, durch Ideologien verführbaren Pöbel.⁴ Die enttäuschten, haltlosen Anhänger Stavrogins - Verchovenskiĭ, Šatov, Kirillov,

¹ Mit dieser andeutungsweisen Erwähnung geheimer Institutionen schreckt Petr Verchovenskiĭ den Gouverneur von Lembke. (S. 376)

² Verchovenskiĭ ist das verkörperte Gerücht: "Er geht und bewegt sich sehr schnell" von einem zum anderen (S. 191); "er spricht schnell, hastig", seine Worte rieseln wie "gleichmäßige große Perlen" (ebd.). Neue, skandalöse Nachrichten häufen sich dadurch, daß Stavrogin (Teil II, Kap. I), Verchovenskiĭ (Teil II, Kap. VI) und der Chronist jeweils ganze Serien von Besuchen abstatten. In Teil II, Kap. II sagt der Chronist z. B.: "... ja...pobežal k Julii Michajlovne" (S. 514), "Brosilsja k Stepanu Trofimoviču..." (S. 522). "...zabežal k Dar'je Pavlovne..." (S. 523), "Ot nee napravilsja k ee bratu." (S. 523)

³ Zum Gerücht über ein Verhältnis zwischen Stavrogin und Liza Nikolaevna heißt es: "...vse...slušali s appetitom" (S. 223). Prinzipiell sind alle Bewohner der Stadt an den skandalösen Vorgängen und ihrer Verbreitung interessiert: "Yes' gorod zagovoril. Razumeetsja, vse chochotali." (S. 338) "Éto v zdešnich npravach...vse smejutsja, a negodujete odna vy." (ebd.) "... proneslas' po vsemu gorodu vest'..." (S. 340) etc.

⁴ Das Ansehen hochgestellter Personen in der Stadt ist kontinuierlich starken Schwankungen ausgesetzt. Der neidvollen Bewunderung, die Stavrogin nach seinem Auftauchen in der Stadt erregt (S. 46), folgt ein Ausbruch "allgemeinen Hasses" (S. 50). Die "alte Feindseligkeit" lebt auch nach einer Auslandsreise Stavrogins wieder auf (S. 223), um nach dem Duell in allgemeine Bewunderung umzuschlagen.

Ähnlich wechselvoll - von den jeweiligen Ereignissen abhängig - ist das Ansehen Julia Michajlovnas, Varvara Petrovnas und Stepan Trofimovičs (vgl. S. 481, 60/168, 504).

Lebjadkin - gehören zu dem revolutionären Kreis, der die Stadt tyrannisiert und im Namen einer nicht definierten Ideologie der "gemeinsamen Sache" mordet.¹ Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind auf ein einfaches Grundmuster reduziert: es gilt, "sich als der Wirksamste, d. h. der Stärkste zu erweisen." Die Welt "ist nicht mehr in Gerechte und Ungerechte geteilt, sondern in Herren und Knechte."² So fürchtet Verchovenskiĭ Stavrogin, die Fünfergruppe fürchtet Verchovenskiĭ, Varvara Petrona beherrscht Stepan Trofimovič, Dar'ja Pavlovna u. a.

Dostoevskijs düsterer Roman veranschaulicht die Thesen Arnold Gehlens zum Abbau von Institutionen - den helfenden Fiktionen: "Der unmittelbare Effekt besteht in einer **V e r u n s i c h e - r u n g** der betroffenen Personen, und zwar bis in die Tiefe

¹ Vgl. R. Hingley, "The Undiscovered Dostoevsky" (1962), S. 133: "This is the most sanguinary and crime-ridden of his works. Four of the main characters are murdered and two commit suicide. Together with assassination and arson go minor misdemeanours including scenes in which the chief hero pulls an elderly member of the respectable local club across the floor by his nose and bites the ear of the Provincial Governor. There are also several essays in sacrilege which include the introduction of a live mouse into the case containing an ikon, the insertion of pornographic literature into the bundle of Gospels carried by an itinerant bible-seller, and reference to a scene where a holy man pelts a visitor with boiled potatoes. All this takes place in an atmosphere of gossip, rumours, threatening letters, blackmail, spying and denunciation to the police."

Die ausgesprochen boshafte Darstellung revolutionärer Aktivitäten in den "Dämonen" ist von der Sowjetkritik heftig angegriffen worden. Vgl. z. B. V. V. Ermilov, "F. M. Dostoevskij" (1956), S. 216 ff.: "Klevetničeskim paskvilem, dyšaščim mračnoj zloboj, 'Besy' i javljajutsja imenno potomu, što svoič Stavroginych, Verchovenskich, Liputinych i pročich Dostoevskij py-talsja, čotja i ne prjamo, možno skazat' truslivo, svjazat' s samym peredovym i lučšim, čto bylo v toznašnej Rossii."

M. Gus, "Idei i obrazy Dostoevskogo" (1971) schreibt: "'Besy' - chudožestvennaja neudača Dostoevskogo: on ne mog v realističeski vernych, ubeditel'nych obrazach peredat' svoju ideju, ibo éta ideja byla ložnoj, šla vrazrez s pravdoj žizni, s istoričeskoj pravdoj razvitija Rossii." (S. 396)

² Vgl. Albert Camus, "Der Mensch in der Revolte" (1969): die Überlegungen zum Absurden und zum Mord, S. 9.

hinein: Die Desorientierung ergreift die moralischen und geistigen Zentren, weil auch dort die Gewißheit des Selbstverständlichen gestrandet ist...der Ausfallungsbestand ist der S u b j e k t i v i s m u s ...eine Ichverhaftetheit, derart, daß der einzelne s e i n e zufälligen inneren Vereignschaften, s e i n e gerade ihm zugewachsenen Überzeugungen und Gedanken und s e i n e Gefühlsreaktionen ohne weiteres und unmittelbar so erlebt, als ob sie überpersönlich belangvoll wären."¹

10. Die Institution "Duell", die in den "Dämonen" exemplarisch den Verfall sozialer Verhaltensmuster veranschaulicht, ist mit Dostoevskij also zur bedeutungslosen Einrichtung geworden. Puškin, Lermontov, Turgenev und Tolstoj sind Adlige, für die der Zweikampf Lebenswirklichkeit ist, die sich seinen Regeln unterwerfen (Puškin und Lermontov), ihn spöttisch attackieren (Turgenev) oder in seiner Gültigkeit relativieren (Tolstoj). Dostoevskij hingegen beschreibt den unaufhaltbaren Verfall adliger Lebensformen und den gleichzeitigen Untergang der Schicht, die von diesen Lebensformen eingefaßt wurde.²

Die "Dämonen" sind Dostoevskijs hoffnungslose Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit und eine boshafte Darstellung ihrer revolutionären Elemente. Dostoevskij sieht weder eine staatstragende Schicht noch zukunftsweisende Perspektiven.³ Sein Urteil ist das der Romanfigur Karmazinov: "So wie Rußland ist, hat es keine Zukunft." (S. 388)

¹ A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 72 ff. - Vgl. auch E. Wasiolek, "Dostoevsky" (1964), S. 130: "Stavrogin represents the totally free will, which in Dostoevsky's logic becomes the despotic will. The very act of 'freeing' is an act of 'emptying'. The will is threatened by every engagement, belief, emotion. To prove his freedom, Stavrogin must triumph over every attachment to life."

² "Le roman "Les démons" est conçu par Dostoevski trente ans après que l'a été celui de Lermontov; pendant cette période la noblesse russe a épuisé ses possibilités de progrès." Vg. R. Nazirov, "Dostoevski" (1973), S. 286.

³ Stavrogins Abscheu vor sich selbst als vernichtungswürdigem "schäbigen Insekt" (S. 702) führt zum Selbstmord. Sein uneheliches Kind stirbt. Vgl. H.-J. Gerigk: Dostoevskijs Selbstverständnis als hermeneutisches Problem. In: Russian Literature 4.

A. P. Čechov, "Das Duell"

1. Dostoevskijs Thema einer dekadenten adligen Führungsschicht kehrt bei Čechov unter anderem Aspekt wieder. In die Gedankenwelt seiner "Menschen der achtziger Jahre"¹ haben Darwinsche Theorien Eingang gefunden, die der Zoologe von Koren zum Fundament seiner radikalen, gegen den dekadenten Romanheld Laevskij gerichteten Philosophie macht: "...in ihren Anfängen wurde die Menschheit vor Typen wie Laevskij durch Existenzkampf und Selektion geschützt; jetzt aber hat unsere Kultur Kampf und Selektion weitgehend schwächer werden lassen, und wir müssen uns selbst um die Vernichtung der Schwachen und Untauglichen kümmern..."²

Die Dekadenz präsentiert sich bei Čechov als aufreizende Lebenshaltung, die eine militante Gegenposition provoziert.

2. Auf der einen Seite steht die schwächliche, ungepflegte Gestalt des jungen Laevskij, blond, bleich, Fingernägel kauend, in schiefgetretenen Pantoffeln und mit zerknitterten Manschet-

¹ Diese Zeitangabe ist in der Charakterisierung Laevskijs durch von Koren enthalten: "my ljudi vos'midesjatyč godov". In: A. P. Čechov, "Sobr. soč. v 12 tt.", Bd. 6 (1962), S. 396. Alle nachfolgenden Zitate werden diesem Band entnommen. - Der Roman "Duél" entstand 1891 und wurde in diesem Jahr auch erstmals veröffentlicht.

² In den Erinnerungen von M. P. Čechov an seinen Bruder heißt es, daß Čechov während der Arbeit am "Duell" oft mit dem Zoologen Wagner die damals aktuellen Themen der Degeneration, des Rechts des Stärkeren usw. diskutiert habe. Vgl. S. 534 in dem zitierten Band.

E. J. Simmons schreibt in "Chekhov" (1962), S. 244 ff.: "The zoologist Wagner, an enthusiastic admirer of Chekhov's fiction, was at this time engaged on a study of spiders. Chekhov admired the scientific precision of his mind, and in the evenings, when the company gathered, exciting discussions developed on such subjects as natural selection, will power, and inherited characteristics. Wagner stoutly opposed Chekhov's conviction that will power and wisely directed education could overcome inherited evil traits. He insisted that nature did not joke with its victims. Clear echoes of these debates can be heard in the theories of the scientist Von Koren in "The Duel", which Chekhov was writing at this time."

ten, unglücklich über sein Verhältnis mit einer verheirateten Frau - deren er überdrüssig geworden ist - und durch das heiße Schwarzmeerklima, in dem er lebt, unfähig zur Arbeit.¹ Laevskij leidet unter seinen Unzulänglichkeiten "wie ein Kranker unter seinen Wunden" (S. 474), ist aber nicht imstande, ihre Ursachen in sich selbst zu suchen. Zu seiner Rechtfertigung und zu seinem Schutz flieht er in die Literatur, klebt sich das Etikett eines "überflüssigen Menschen" auf (S. 381) und sieht sich als Nachkomme Onegins, Pečorins, Bazarovs, Cains und sogar Hamlets (S. 392, 396). Laevskijs Verhältnis zur Realität ist gestört.²

Laevskij gegenüber steht der Zoologe von Koren, dunkelhäutig, schwarzhaarig, geckenhaft gepflegt und selbstbewußt.³ Für den Zoologen sind Arbeit und Selbstdisziplin erstes Gebot.³ Durch seine gesellschaftliche Stellung fühlt er sich zu einer verantwortungsbewußten, beispielhaften Lebensweise verpflichtet. (S. 421)

Laevskij und von Koren stellen somit zwei Pole dar, in deren Spannungsfeld sich die Ereignisse des Romans abspielen.

3. Obwohl es von den beiden Kontrahenten heißt, sie sähen einander an "wie Wölfe" (S. 425), ist das feindliche Verhältnis eher mit einem Katz-und-Maus-Spiel zu vergleichen, bei dem der schwache Laevskij schließlich in die Gewalt seines stärkeren Wider-

¹ Diese Charakterisierung Laevskijs ergibt sich in Kap. I aus seinen eigenen Worten und aus der Sicht seines Freundes, des Arztes Samojlenko.

² Seinen Haß auf Nadežda Fedorovna sucht Laevskij durch einen Vergleich mit dem Haß Anna Kareninas auf ihren Mann zu rechtfertigen. (S. 388) Die Krankheit Nadežda Fedorovnas bedeutet für ihn die Zerstörung seiner "Illusion" von Liebe und Ehe. (S. 391)

³ Vgl. die Selbstbetrachtung von Korens vor dem Spiegel. (S. 393)

⁴ Von Koren zeigt ein fast missionarisches Sendungsbewußtsein. Er verurteilt nicht nur den Müßiggang Laevskijs (S. 401), sondern versucht, auch den Diakon Pobedov zu disziplinierter Arbeit anzuhalten und beruflichen Ehrgeiz in ihm zu wecken: "...vy nikogda ne budete zanimat'sja delom." (S. 394) "Ne sleduet balovat'sja. Nado sebja v rukach deržat'." (S. 403) "...vernuvšis' iz ékspedicii, čerez éti že desjat' let vy budete drugim čelovekom, vy obogatites' soznaniem, čto vami koe-čto sdelano." (S. 411)

sachers gerät. Von Korens unbeirrbarer Glaube an das Recht des Stärkeren, sein Bewußtsein um die Pflicht, "im Interesse der Menschheit und im eigenen Interesse" schwache Glieder der Gesellschaft zu vernichten (S. 401), lähmen Laevskijs Widerstandskraft. Die Verachtung von seiten eines Mannes, den er respektiert, fördert seine Selbstverachtung. (S. 419) Dies wird deutlich in den Begegnungen zwischen von Koren und Laevskij (als Mitgliedern desselben gesellschaftlichen Kreises), die der Zoologe zu immer gezielteren Attacken nutzt.

Während des Picknicks (Kap. VI - VII) greift von Koren jede Äußerung Laevskijs mit überlegenem Spott oder in der Pose des tadelnden Lehrmeisters auf.¹ Diese apriorische Ablehnung von seiten eines unduldsamen Gegners empfindet Laevskij gleichsam als physische Bedrohung und Peinigung: "...in seiner Gegenwart kam es ihm vor, als müßten alle sich beengt fühlen und als stünde jemand hinter einem...Laevskij spürte ein Unwohlsein: in seinen Rücken schlug die Hitze des Lagerfeuers und in seine Brust und sein Gesicht der Haß von Korens...". (S. 414, 419)

Unter dem Diktat dieser Empfindungen verzichtet Laevskij nicht nur auf Gegenwehr, sondern läßt sich zu unwürdigem Verhalten hinreißen: er schützt sich, indem er seinem Gegner schmeichelt.²

Eine noch schmählichere Verunsicherung erlebt Laevskij bei seiner nächsten Begegnung mit dem Zoologen während der Geburtstagsfeier im Hause der Mar'ja Konstantinovna (Kap. XII - XIII). Laevskij ist monomanisch fixiert auf den Gedanken an Abreise und Flucht aus seinem Verhältnis mit Nadežda Fedorovna. Gleichzeitig ist er höchst beunruhigt darüber, daß sein Freund Samo-

¹"Budto by? - choločno sprosil fon Koren...Budto by? - povtoril on...". (S. 413) "K čemu éto govorit'? Ne novo i...voobščé strannaja manera." (S. 419) Von Koren wird mehrfach als kalt charakterisiert: vgl. S. 397, 453.

²"Ich liebe die Natur leidenschaftlich und bedaure, kein Naturwissenschaftler zu sein. Ich beneide Sie." (S. 419)

Als Laevskij seinem Gegner auf Kostjas Geburtstagsfeier die Hand reicht, lächelt er beflissen: "...zaiskivajuščé ulybnul-sja."

lenko den Betrug an Nadežda Fedorovna ahnt und verhindern will.¹ In dieser nervösen Verfassung trifft ihn ein Angriff von Korens, der durch Samojlenko in die Reisepläne Laevskijs eingeweicht ist. Der Zoologe benutzt sein Wissen gegen Laevskij und läßt ihm während eines Gesellschaftsspiels zwei Briefchen zukommen, die hämisch die Unmöglichkeit eines Ausbruchversuches andeuten.² Laevskijs Wehrlosigkeit gegenüber seinem Angreifer äußert sich in hysterischem Gelächter und einem völligen körperlichen Zusammenbruch.³ Die Schmach dieser öffentlichen Demütigung⁴ empfindet Laevskij als unerträglich. Er ist entschlossen, seine Fluchtpläne nun unter allen Umständen, selbst ohne finanzielle Hilfe Samojlenkos, zu realisieren.⁵

Als Laevskij einen Tag nach diesem Zwischenfall seinen Freund Samojlenko aufsucht, um sich Geld von ihm zu erbitten, kommt es zu einem unerwarteten Zusammentreffen mit von Koren (Kap. XV). Der erschrockene und beschämte Laevskij erwidert die boshaften Bemerkungen des Zoologen zu seinem hysterischen Anfall⁶ mit zwanghafter Freundlichkeit und Mitteilsamkeit. Er lächelt gegen

¹Laevskij muß sich das Geld für seine geplante Abreise von Samojlenko leihen. Er gibt vor, Nadežda Fedorovna später nachkommen lassen zu wollen. Samojlenko seinerseits muß sich das Geld von dem Zoologen leihen. Dieser errät Laevskijs wirkliche Absicht und will nur unter der Bedingung helfen, daß Nadežda Fedorovna mit abreist. Samojlenko muß diese Bedingung notgedrungen übernehmen. (S. 442)

²"Ne uezžaj golubčik moj...A kto-to v subbotu ne uedet." (S. 445 f.)

³"Schon griff man ihm unter die Arme, stützte von hinten seinen Kopf und führte ihn irgendwohin; schon glänzte ein Glas vor seinen Augen und schlug gegen seine Zähne, und das Wasser rann auf seine Brust...". (S. 446)

⁴"Er sah erstaunte Blicke, das ernste, erschrockene Gesicht Samojlenkos und den Blick des Zoologen, der nichts als kalten Spott und Ekel ausdrückte, und begriff, daß er einen hysterischen Anfall hatte. 'Wie entsetzlich, welch eine Schande,' - dachte er und spürte, daß sein Gesicht von Tränen warm wurde..". (S. 446)

⁵Laevskij will notfalls in einem "demütigenden Telegramm" seine Mutter um Geld bitten. (S. 452)

⁶Bis gestern hatte ich angenommen, daß nur Damen hysterisch sein können, und deshalb dachte ich zunächst, sie litten unter Veitstanz." (S. 453)

seinen Willen und begründet seine Hysterie trotz der instinktiven Gewißheit, sich damit seinem Gegner auszuliefern.¹ In der Tat reagiert von Koren auf die Bekenntnisse Laevskijs mit einem vernichtenden Urteil, das den Lebensnerv des schwächeren Gegners trifft: "Ja, Ihre Lage ist aussichtslos...". (S. 453) Laevskij spürt, daß der Zoologe die Grenzen des Zumutbaren überschritten hat. Das Lächeln von seinem Gesicht schwindet, und statt Unterwürfigkeit als Selbstschutz gegen die Attacken von Korens zeigt er erstmalig den Versuch zur Gegenwehr. Laevskijs Gegenwehr ist allerdings ungezielt und hilflos - sie führt zu seinem eigenen Erstaunen zur Vereinbarung eines Duells mit dem Beleidiger.

4. Laevskij fühlt, daß ihm das Haßgefühl gegen den Zoologen Brust und Hals so beengt, daß er nur leise sprechen kann. Er ist bleich, schwankt vor Erregung und fürchtet eine Wiederholung seines hysterischen Anfalls. Seine Angriffe formuliert er unkontrolliert - er lenkt sie überdies nicht gegen von Koren, den er nur noch wie "im Nebel" sieht (S. 455), sondern gegen den hinzutretenden Samojlenko.² Inmitten seines Haßtaumels³ sieht sich Laevskij plötzlich von Samojlenko in die Enge getrieben: er soll seine Beleidigungen zurücknehmen, weiß aber nicht, was er einen Augenblick zuvor gesagt hat. Aus dieser Situation sucht er sich durch einen neuerlichen Angriff gegen Samojlenko zu befreien: "Lassen Sie mich in Ruhe! Ich will gar nichts! Ich will nur, daß Sie und deutsche Judenabkömmlinge

¹ Laevskij weist unter anderem auf seine zerrüttete Gesundheit, seine Langeweile und seine ständige Geldnot hin.

² "Uvažajte ličnost'!...Éti postojannye razgovory na čuzoj sčët, oči da achi, postojannye vysleživanija, podslušivanija, éti sočuvstvija družeskie...k čertu! Mne dajut den'gi vzajmy i predlagajut uslovija, kak mal'čičiške! Menja tretirujut, kak čert znaet čto! Ničego ja ne želaju!..." (S. 455) - In seinen wirren Vorwürfen beginnt Laevskij, Samojlenko zu siezen.

³ Dem unbeteiligt zuschauenden Diakon bietet sich folgendes Bild: "...als er sah, wie Laevskij bleich und mit den Armen fuchtelnd dastand und seltsame Worte an das Portrait des Fürsten Voroncov richtete, blieb er wie angewurzelt an der Tür stehen." (S. 455)

mich in Ruhe lassen! Sonst ergreife ich meine Maßnahmen! Ich werde mich schlagen!" (S. 456) Laevskijs wütende Drohung "Ich werde mich schlagen!" hat nichts mehr gemein mit der konventionellen Forderung nach Genugtuung eines in seiner Ehre Gekränkten. In einer Situation äußerster Empörung macht Laevskij vielmehr u n - b e w u ß t Gebrauch von einem Vokabular, das den Menschen der achtziger Jahre noch im Ohr lag. Von Koren, der die ganze Zeit ruhig dagestanden hat, n u t z t die Gelegenheit und macht aus dem an Samojlenko gerichteten hysterischen Ausbruch eine an seine Person gerichtete Forderung zum Duell: "'Jetzt ist es klar, - sagte von Koren und trat hinter dem Tisch hervor. - Herr Laevskij möchte sich vor seiner Abreise mit einem Duell zerstreuen. Ich kann ihm dieses Vergnügen bereiten. Herr Laevskij, ich nehme Ihre Forderung an.'" (S. 456) Der Zoologe sieht in dem Duell eine Chance, seinen Haß gegen Laevskij auszuleben. Sein Motiv für einen Zweikampf liegt in dem unbezwingbaren Wunsch, ein "welches, skrofulöses, sittlich verderbtes Geschlecht" zu vernichten.¹ Daß Laevskij sich überrumpeln läßt und einem nicht beabsichtigten Duell sein Placet gibt, ist ebenfalls das Resultat von übermächtig werdenden Haßgefühlen. "'Meine Forderung? - fragte Laevskij leise. Er trat auf den Zoologen zu und sah voll Haß auf dessen dunkle Stirn und die krausen Locken. - Meine Forderung? Von mir aus! Ich hasse Sie! - Ich hasse Sie!...Ich hasse Sie! - sagte Laevskij mit leiser Stimme und atmete schwer. - Ich hasse Sie schon lange! Ein Duell! Ja!'"²

¹ Dies sind Worte von Korens aus einem seiner Gespräche mit dem Diakon. (S. 463) - Vgl. Th. Winner, "Chekhov and his prose" (1966), S. 103: "Von Koren speaks of his desire to destroy Laevski and his opportunity comes when Laevski challenges him to a duel following a wild argument!"

² In seiner Phantasie fühlt sich der ewig unterlegene Laevskij nun als grausamer Rächer: "...ein tiefer, leidenschaftlicher, gieriger Haß begann in seiner Brust zu wühlen und verlangte Genugtuung. In Gedanken warf er von Koren zu Boden und begann, mit den Füßen auf ihm herumzut trampeln...Man müßte ihm ins Bein schießen oder in die Hand, ihn verletzen und dann über ihn lachen, und wie ein Insekt mit abgerissenem Bein sich im Gras verliert, soll er dann mit seinem dumpfen Schmerz in der Menge untergehen, die aus ebenso erbärmlichen Menschen besteht wie er." (S. 457)

Beide Kontrahenten haben keine Beziehung zum traditionellen aristokratischen Ehrenzweikampf mit seinen streng kodifizierten Regeln. Der Zoologe betont ausdrücklich, daß er das Duell für obsolet hält, daß sich der Zweikampf für ihn prinzipiell in nichts "von einer Schlägerei zwischen Betrunknen in einer Wirtshaus" unterscheidet. (S. 462) Laevskij amüsiert sich im Kreise seiner Freunde darüber, daß er "fast gar nicht" schießen kann. Er nennt sich einen "Schützenkönig und Wilhelm Tell". (S. 457)

Auch den unmittelbaren Zeugen der manipulierten Herausforderung, Samojlenko und dem Diakon, ist das Duell als Ehrenzweikampf bereits fremd. Samojlenko betrachtet es einerseits als "Überrest mittelalterlicher Barbarei" (S. 465) und idealisiert es andererseits in naiver Gutherzigkeit als von der "Vorsehung" bestimmtes "Mittel zur Versöhnung" der beiden Kampfhähne. (ebd.) Der Diakon sieht in dem bevorstehenden Zweikampf ein "heidnisches Spektakel", das unter Umständen sehr spaßig abläuft.¹

Bei niemandem ist das Duell als Ehrenrettung mehr eine Institution im Sinne Gehlens, d. h. eine Institution, die bis in die "Wertgefühle und Willensentschlüsse" durchgreift, die dann "ohne Bremsung und Zweifel" wie von selbst verlaufen.² Die Unsicherheiten und Mißverständnisse in Bezug auf einen Ritus, der zwar noch bekannt, aber nicht mehr lebendig ist, zeigen sich am deutlichsten auf dem Rendezvous-Platz.

5. Gewissen klischeehaften Vorstellungen von der Austragung eines Duells wird Rechnung getragen. Die Kontrahenten treffen sich zu früher Morgenstunde auf einem zehn Kilometer außerhalb der Stadt liegenden Kampfplatz in Anwesenheit eines Arztes³ und in Begleitung von je zwei Sekundanten. Insgesamt verlau-

¹Vgl. S. 471 f. - Die Gedanken des Diakon erinnern zum Teil an die naive Argumentation der Festungsleute in der "Hauptmannstochter".

²Vgl. A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 72.

³In den "Konventionellen Gebräuchen beim Zweikampf" von M. v. Wedel (1909) heißt es: "Alle vier Sekundanten stellen sich auf dieselbe Seite der Duellanten und zwar so, daß jedem ein gegnerischer Sekundant am nächsten steht; hinter den Sekundanten stehen die Ärzte." (S. 26)

fen Vorbereitung und Austragung des Kampfes jedoch regelwidrig. Von Koren verletzt das Gebot der Pünktlichkeit und erwartet nach seiner Ankunft auf dem Terrain nicht schweigend die Anordnungen der Sekundanten,¹ sondern fragt ungeniert: "Ich habe mich doch nicht verspätet?" (S. 475) Im übrigen wendet er sich ausschließlich den Strahlen der aufgehenden Sonne zu,² so daß seine Sekundanten, zwei junge Offiziere, in Verwirrung geraten und sich gegenseitig ansehen, "als wollten sie fragen, wozu sie hier seien und was sie tun sollen." (S. 475) A l l e Anwesenden haben das Gefühl, "daß es nun Zeit sei zu beginnen oder das zu beenden, was bereits begonnen hatte," stehen jedoch unsicher herum und rauchen. (S. 476) Da die Offiziere annehmen, dieses "zivile, ihrer Meinung nach überflüssige Duell"³ werde in Wirklichkeit gar nicht stattfinden, wird der obligatorische Versöhnungsversuch seitens der Sekundanten nur von Laevskijs Sekundant Šeškovskij durchgeführt - und dies zu spät und in unzulänglicher Form. Erst auf dem Kampfplatz tritt Šeškovskij an den Zoologen⁴ heran und erbittet "vertraulich" den Verzicht auf das Duell: "...und ich argumentiere nicht als Sekundant und was alles dazugehört, sondern als Mensch und alles." (S. 477)

¹ "Die Duellanten finden sich einige Minuten vor der bestimmten Zeit auf dem Kampfplatze ein. Die Gegner haben, nachdem sie höfliche Grüße getauscht, vollkommen schweigsam sich zu verhalten und abseits die Anordnungen ihrer Sekundanten zu erwarten...Bleibt eine Partei 15 Minuten über die verabredete Zeit aus, so kann die wartende Partei den Platz verlassen...". In: H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik, "Duellbuch" (1896), S. 222.

² "Das sehe ich zum ersten Mal in meinem Leben! Wie herrlich!... Sehen Sie nur: grüne Strahlen!" (S. 475)

³ Die Gedanken der Offiziere beweisen, daß es in Militärkreisen noch zu Duellen kommen konnte. Auf diesen Punkt wird in der folgenden Bearbeitung der Romane Kuprins und Arcybaševs ausführlich eingegangen.

⁴ Regelgerecht wäre folgendes gewesen: "Die beiderseitigen Sekundanten treten, nachdem sie genaue Weisungen sowie ausreichende Auskunft über den Fall von ihren Klienten empfangen haben, zur Beratung zusammen, stellen den Grad der Beleidigung, sowie die Person des Beleidigten fest, insofern nämlich Angriffe von beiden Seiten erfolgten. Es ist ihre Pflicht, die Angelegenheit womöglich friedlich auszugleichen...". Vgl. S. 216 im "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896).

Der anschließend an beide Kontrahenten gerichtete Versöhnungsversuch Šeškovskijs wird - ihm unbewußt - zu einer P a r o d i e auf den herkömmlichen Duellritus: "Meine Herren, wir sehen keinen ursächlichen Zusammenhang zwischen einer Beleidigung und einem Duell. Eine Beleidigung, die wir uns aus menschlicher Schwäche mitunter zufügen, und ein Duell haben nichts miteinander gemeinsam. Sie haben die Universität absolviert und sind gebildete Männer und sehen im Duell gewiß selbst nur eine veraltete, leere Formalität und alles. Auch wir sehen es so an, sonst wären wir nicht hierher gefahren, denn wir können es nicht zulassen, daß man in unserer Gegenwart aufeinander schießt und alles... Ehrenwort, meine Herren!" (S. 478)¹

Da die beiden gegnerischen Parteien um den Sinn des traditionellen Ehrenzweikampfes nicht mehr wissen, muß ihnen die Komik dieser Versöhnungsrede verborgen bleiben. Doch gestaltet sich der weitere Verlauf der Duellvorbereitungen so grob farcenhafte, daß allgemeine Verlegenheit und sogar Heiterkeit die Folge sind. Als von Koren auf der Durchführung des Duells besteht, stellt sich heraus, daß von allen Anwesenden noch niemand jemals einem Duell beigewohnt hat. "...niemand wußte genau, wie man sich aufzustellen hat und was die Sekundanten sagen und tun müssen." (S. 478) Die scherzhaften Empfehlungen des Zoologen, sich an die literarischen Duelle Lermontovs und Turgenyevs zu erinnern, unterbricht schließlich der ungeduldig gewordene Arzt Ustimovič mit einigen kurzen Anweisungen. Ein Zwischenraum wird abgemessen, und die Kontrahenten werden an den Endpunkten aufgestellt. Da der Kugelwechsel von hier aus - ohne Vorrücken - erfolgt, handelt es sich bei dem Zweikampf, zu dem es nun zwischen von Koren und Laevskij kommt, um ein sogenanntes Pistolenduell mit festem Standpunkt.²

¹Vgl. Thomas Winner, "Chekhov and his prose" (1966), S. 103: "The duel itself is presented as a parody of all literature duels: no one knows the rules and the seconds try to remember the procedure by recalling famous duel scenes in literature."

²Vgl. S. 229 im "Duellbuch" von H. Kufahl und J. Schmied-Kowarzik (1896).

6. Das Duell zwischen von Koren und Laevskij ist ein sinnfälliger Ausdruck ihrer Beziehungen zueinander.¹ Die Konfrontation mit dem stärkeren Aggressor lähmt Laevskijs Widerstandskraft, sie raubt ihm die Herrschaft über seine Sinne und wird ihm zur physischen Qual. Die Worte der Sekundanten Šeškovskij und Bojko dringen nicht in sein Bewußtsein. Er spannt mechanisch den Hahn und hebt die Pistole "als der Moment dazu gekommen war". Er fühlt sich in seinem Mantel beengt und hebt den Arm so un gelenk, als stecke dieser in einem Ärmel "aus Blech". (S. 479) Laevskij ist nicht nur außerstande, auf den spöttisch lächelnden Zoologen zu schießen, sondern versucht, sich der Kampfsituation auf unwürdige Weise zu entziehen: "In der Angst, die Kugel könnte von Koren irgendwie unerwartet treffen, hob er die Pistole immer höher und höher und fühlte, daß diese viel zu offensichtliche Großmut wenig feinfühlig und großmütig war, aber er konnte einfach nicht anders." (ebd.)

Der Zoologe verhält sich ebenfalls typisch: er zielt auf Laevskij und läßt ihn Todesangst ausstehen. Daß sein Schuß schließlich fehlgeht, ist nur auf einen Eingriff von außen zurückzuführen. Der Diakon, der die ganze Szene aus einem Versteck heraus beobachtet - als Geistlicher scheut er sich, coram publico Zeuge des Duells zu sein - zerstört die hypnotisierende Faszination, die dieser ritualisierte Tötungsversuch offensichtlich auf die schweigend und blaß dastehenden Anwesenden ausübt, mit dem verzweifelten Schrei: "Er tötet ihn!"² Dieser plötzliche Schrei in die Stille erschreckt von Koren und läßt ihn am Ziel vorbeischießen.

Von allen Anwesenden folgt der Diakon allein dem Impuls sei-

¹Vgl. B. I. Aleksandrov, "Seminarij po Čechovu" (1957), S. 181: "Skvoz'ves' roman prochodit étot ideologičeskij poedinok dvuch protivnikov, uveličivaja s každyĭ šagom silu ich vzaimnoj nenavisti. Pistoletnye vystrely u Černoj rečki - tol'ko logičeskij itog, kul'minacionnyj punkt étoj dolgoj duéli. Zaglavie srazu nacelivalo na glavnyj konflikt romana, i Čechov uporno otstajval ego, otvergaja predložennuju Suvorinym zamenu."

²Vgl. dazu P. Bicilli, "Anton P. Čechov" (1966), S. 37: "Der Diakon...der hinter dem Busch hervorruft, 'on ub'et ego'...spielt eine Rolle, die der von Savel'ič bei Puškin analog ist."

nes Gewissens, das frevelhafte Handeln zu entlarven und ihm Einhalt zu gebieten. Daß von Koren im Duell eine Möglichkeit sieht, seine Theorie von der gerechtfertigten Ausmerzung des Schwächeren durch den Stärkeren zu realisieren, wird dem Diakon gleich zu Beginn des Zweikampfes bewußt, als er die Kontrahenten mit Maulwürfen vergleicht.¹ Er muß an ein Gespräch zwischen von Koren und Samojlenko zurückdenken (S. 436), in dessen Verlauf der Zoologe das Recht des Stärkeren an einem Kampf zwischen zwei Maulwürfen veranschaulichte, bei dem der Schwächere auf der Strecke blieb. Für den Diakon ist die Position des Zoologen Frevel - unmenschlich und unnatürlich.² Er glaubt nicht, daß es ein zuverlässiges Kriterium für die Unterscheidung von Schwachen und Starken gibt, sondern fragt eher demütig: "Mit welchem Maßstab soll man die Eigenschaften der Menschen messen, um gerecht über sie zu urteilen?" (S. 472)

Unter dem Aspekt des Frevelhaften und des alarmierten Gewissens sind die meisten Äußerungen der am Duell Beteiligten nicht mehr komisch - weil inkompetent - sondern Ausdruck einer angstvollen Verunsicherung. So der Monolog des Diakon: "Sie sind zwar ungläubig, aber sie sind gute Menschen und werden gerettet werden... Sie werden bestimmt gerettet werden." (ebd.) Auch die Beteuerung des Sekundanten Šeškovskij verliert so jede Lächerlichkeit: "Ich kenne die Duellregeln nicht, der Teufel mag sie alle holen, und ich will sie nicht kennen...".³

Der geschickte Rückgriff von Korens auf eine im Bewußtsein der Menschen überlebte Form des Zweikampfes⁴ wird von allen instinktiv als verkappter Tötungsversuch begriffen. Gegen die

¹ "Kroty', - vspomnil d'jakon, sidevšij v kustach." (S. 479)

² "Kak éto protivno prirode človečeskoj! Do kakoj stepeni éto protivnoestestvenno!...Kak éto protivno prirode človečeskoj!" (S. 480 f.)

³ Mit diesen Worten versucht Šeškovskij von Korens Sekundanten (S. 476) und von Koren selbst (S. 477) zu überreden, auf das Duell zu verzichten.

⁴ Im Strafgesetzbuch der Zeit existiert das Duell noch: der Zoologe erkundigt sich vorsichtshalber bei Samojlenko, welche Strafe darauf steht. (S. 465)

Frevelhaftigkeit dieses Plans¹ bäumt sich selbst die Natur auf. In der Nacht vor dem Duell geht ein schweres Gewitter nieder. Am Morgen des Zweikampfes scheint alles in der Natur "unschön und ergrimmt." (S. 472)

Wie schwer alle Beteiligten daran getragen haben, im Innersten um den Frevel dieses Duells zu wissen, zeigt sich erst nach dem glücklichen Ausgang: der Diakon lächelt "irgendwie seltsam" und schwenkt seinen nassen Hut. Šeškovskij lacht vor Freude, beginnt dann zu weinen und geht zur Seite. Der Zoologe fühlt sich so geschwächt, daß er die Augen schließt. Die Natur lächelt jetzt freudig, Regentropfen glitzern in der Sonne wie Diamanten, und Laevskij fühlt sich "wie aus dem Gefängnis entlassen." Er wundert sich darüber, daß so etwas Alltägliches wie "Tische, Fenster, Stühle, Licht und Meer eine lebhaftere, kindliche Freude in ihm wecken, wie er sie schon lange nicht mehr empfunden hatte." (S. 480 ff.)

7. Čechov nutzt den Ritus des sinnlos gewordenen Ehrenzweikampfes zur symbolischen Darstellung der aktuellen Frage nach dem Recht des Stärkeren. Čechov ergreift in diesem Roman eindeutig Partei.² Er sträubt sich dagegen, einen Menschen nach dem Nützlichkeitsprinzip zu bewerten und hält der rigorosen Philosophie des Zoologen nicht nur die Skrupel des Diakon entgegen, sondern auch die Weitherzigkeit des Arztes Samojlenko, der zwar die Fehler Laevskijs sieht, ihn aber um der Eigenschaften willen liebt, die er an ihm n i c h t versteht. Er hält Laevskij für klüger als sich und achtet in ihm den Intellektuellen. (S. 385)

¹ Samojlenko weigert sich von vornherein, Zeuge des Duells zu sein: "Net, bože menja sochrani, ja i tak zamučilsja." (S. 464)

² Thomas Winner sieht darin zu Recht die Schwäche des Romans: "'The Duel' is the only one of the searching stories in which Chekhov has attempted to resolve the philosophical conflicts within the dramatic context of the story; and this attempt, as well as the uncharacteristically wordy conclusion, constitute its weakest parts." Vgl. "Chekhov and his prose" (1966), S. 105).

Samojlenko ist in diesem Roman die wahrhaft humane Figur - das Duell steht als eindringliches Symbol für Inhumanität.

8. Wenn das Duell als Sinnbild aufgefaßt werden kann, das zur Deutung des besonderen Verhältnisses zwischen von Koren und Laevskij beiträgt, so gewinnt der Roman als Ganzes durch sein letztes Kapitel die Bildhaftigkeit eines barocken Emblems, das "aus der *m a t e r i a p h y s i c a* die *f o r m a m o - r a l i s* entwickelt".¹

Die Ereignisse des letzten Kapitels im "Duell" sind von dem eigentlichen Romangeschehen durch einen Zeitraum von dreieinhalb Monaten getrennt. Es zeigt sich eine veränderte Situation. Bei Laevskij haben Todesangst in der Nacht vor dem Duell und das gleichzeitige Erlebnis eines öffentlichen Skandals um seine Geliebte Nadežda Fedorovna zur Katharsis geführt. Die Verwandlung des ehemals labilen Laevskij in einen Menschen mit untadeliger Lebensweise ist für alle - insbesondere aber für den Zoologen - ein unfaßbares Phänomen. (S. 484) Von Koren betrachtet seinen Irrtum in Bezug auf Laevskij indes nicht als

¹Vgl. A. Schöne: *Emblemata*. In: DVjs. 37 (1963), S. 216. Die dreiteilige Form des Emblems wird hier so definiert: "Zu jedem dieser Bilder gehört ein Motto und ein Epigramm in lateinischen Alexandrinern. Diese Verbindung von Bild und Text in einem dreiteiligen Aufbau bestimmt...die äußere Form des Emblems. Die *p i c t u r a* (Icon, Imago) zeigt etwa eine bestimmte Örtlichkeit, eine Pflanze oder ein Tier, einen Gegenstand oder Vorgang des menschlichen Lebens, eine Personifikation oder eine historische, mythologische, biblische Figur oder Szene. Über dieser *p i c t u r a*, bisweilen noch in ihr Blickfeld einbezogen, erscheint eine kurzgefaßte lateinische, mitunter auch griechische *i n s c r i p t i o* (Motto, Lemma). Darunter steht als *s u b s c r i p t i o* ein Epigramm von unterschiedlicher Länge...". (S. 199)

Zur Funktion des Emblems heißt es: "...die emblematische *p i c t u r a*...repräsentiert ganz unmittelbar, nämlich auf anschauliche Weise ein Stück Wirklichkeit, das vom Hersteller des Bildes mehr oder minder geschickt dargestellt und durch die *s u b s c r i p t i o* dann ausgelegt wird, indem diese die in der *p i c t u r a* beschlossene, über die *r e s p i c t a* hinausweisende *s i g n i f i c a t i o* offenbar macht. Jedes Emblem ist insofern ein Beitrag zur Erhellung, Deutung und Auslegung der Wirklichkeit." (ebd., S. 204)

persönliche Verfehlung. Als er nach Abschluß seiner wissenschaftlichen Untersuchungen den kleinen Schwarzmeerort verläßt, spricht er in einem versöhnlichen Abschiedsgespräch mit seinem ehemaligen Todfeind vom "Los des Menschen": "Behalten Sie mich nicht in schlechter Erinnerung, Ivan Andreiĉ...Ich habe aufrichtig gehandelt und bin seither meinen Überzeugungen nicht untreu geworden...Ich habe mich zwar, wie ich jetzt zu meiner großen Freude sehe, in Bezug auf Sie geirrt, aber man kann auch auf einer ebenen Straße stolpern, und das Los des Menschen ist eben so...Niemand kennt die eigentliche Wahrheit."¹ (S. 485)

Daß die Erkenntnis "Niemand kennt die eigentliche Wahrheit" als subscriptio zu einer pictura gehört, zeigt das Bild vom Schiffchen auf dem Meer,² mit dem der Roman endet. Der Zoologe kämpft sich in dem kleinen Boot, das ihn zu seinem Dampfer bringen soll, nur mühsam gegen den Wellengang voran. Immer wieder wird das Boot durch eine hohe Welle um ein Stück zurückgeworfen. Für den zuschauenden Laevskij wird dieses Bild zum Sinnbild: "Ja, niemand kennt die eigentliche Wahrheit..." - denkt Laevskij und sieht traurig auf das dunkle, unruhige Meer. "Das Boot wird zurückgeworfen...macht zwei Schritte vorwärts und einen zurück...". (S. 487)

Das letzte Kapitel in Čechovs "Duell" liefert die ausdeutende subscriptio zum Romanganzem, zur pictura. Beiden ist als Motto das "Los des Menschen" zugeordnet. Das ganze, Literatur gewordene Emblem kann in der Diskussion um das Recht des Stärkeren als ein Aufruf Čechovs zur Demut gesehen werden.³

¹Die Versöhnung zwischen von Koren und Laevskij ist oft als unüberzeugend kritisiert worden. Vgl. S. 525 ff. in Bd. 6 der zitierten Čechov-Ausgabe. Winner nennt die Versöhnung "quite artificial". Vgl. "Chekhov and his prose" (1966), S. 103.

²Nach M. Windfuhr gehören Lebens- und Liebesschiff zu den verbreitetsten Bildfeldern der Barockliteratur. "Nach der Barockzeit bleibt das Bild der Schifffahrt noch lange lebendig. Es gehört zu den Lieblingsbildern der Goethezeit und wird auch später, noch in Rimbauds 'Bateau ivre'...wegen seiner allegorischen und symbolischen Möglichkeiten gern verwendet." Vgl. "Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker" (1966), S. 85.

³"Nikolaj Vasil'iĉ...Sie müssen wissen, daß Sie heute den größten Feind des Menschen besiegt haben - den Stolz!" - sagt der Diakon. (S. 486)

A. I. Kuprin, "Der Zweikampf"

1. Unter den zahlreichen positiven und negativen Reaktionen auf den 1905 erschienenen Roman Kuprins verdient das Urteil der symbolistischen Zeitschrift "Vesy" wohl besondere Beachtung: Valerij Brjusov stellt den "Zweikampf" hier als ein künstlerisch schwaches Werk vor, dessen beste Szenen "nicht mehr als...Anekdoten aus dem Soldaten- und Offiziersleben" seien.¹ Offensichtlich ist Kuprin in seinem Roman darum bemüht, die Verhältnisse in der russischen Armee vor der Jahrhundertwende² darzustellen und zu kritisieren. Im Zentrum des Geschehens steht der junge Offizier Romašov. Durch die Sichtweise und den Charakter dieses Einundzwanzigjährigen³ kommt es im "Zweikampf" zu einer unbarmherzig desillusionierenden Analyse der Armee der neunziger Jahre.

2. Romašov hat ein hohes Potential an Begeisterungsfähigkeit. Die von Marschmusik begleitete militärische Prachtentfaltung anlässlich einer Heerschau übt eine derartige Faszination auf ihn aus, daß es ihn kalt überläuft. Er schaut den General und die Suite der eleganten Stabsoffiziere "mit ergebenen Augen" an, fühlt sich "stark" und "stolz" durch das Bewußtsein, "daß auch er zu dieser wohlformierten, unbeweglichen, riesigen Menge von Menschen gehört, die auf geheimnisvolle Weise, durch einen unsichtbaren Willen, in Reglosigkeit erstarrt sind...". (S.

¹ Zitiert nach: A. I. Kuprin, "Sobr. soč. v 9 tt.", Bd. 4 (1971), S. 467. Alle Zitate zum "Zweikampf" werden diesem Band entnommen.

² Man kann annehmen, daß die geschilderten Ereignisse in das Jahr 1894 fallen. In Kap. VIII des Romans diskutieren Offiziere über Duelle, "die damals soeben erlaubt worden waren..". Wie bereits erwähnt (vgl. die Darstellung der Geschichte des Duells, S. 12), war in der russischen Militärgesetzgebung seit 1894 - im Unterschied zu anderen Staaten - der Duellzwang verankert. Wer den Zweikampf verweigerte, wurde aus der Armee ausgeschlossen. - Kuprin diente von 1890 - 1894 in der Armee (vgl. S. 248 in Bd. 9 der zitierten Ausgabe). Es ist bekannt, daß Personen und Begebenheiten im "Zweikampf" z. T. authentisch sind.

³ Das Alter Romašovs geht aus Kap. III, S. 28 hervor.

146 f.) In seinen Tagträumen sieht Romašov eine glänzende militärische Karriere vor sich. Er schlägt aufständische Massen nieder, riskiert sein Leben als Spion im feindlichen Ausland, führt in entscheidenden Schlachten Soldaten an, die "wie Löwen" kämpfen und ist siegreich in dem Bewußtsein, daß "Zar und Vaterland" mit Stolz auf ihn blicken. (S. 22 f.) Derartige Visionen Romašovs erinnern an die These Arnold Gehlens, daß es "Institutionen mit großen Ansprüchen (gibt), die geradezu habituelle Gesinnungen vorschreiben: seit alters her im religiösen und militärischen...Bereich. Eine G e s i n n u n g im strengen Sinne ist ein 'mitverpflichteter' Komplex von Ideen, Gefühlen, Affekten und Verhaltensbereitschaften, der von außen, vom tätigen Handeln und Unterlassen her vorgeformt sein muß, der durch konsequente Kontrolle der Motivbildung herangeführt und entwickelt wird und so schließlich die Person von der Motivbildung überhaupt entlastet, also nur noch Anwendungsfälle motiviert."¹

Die Gesinnung Romašovs in seinen Tagträumen ist mit der alltäglichen Realität des Militärdienstes jedoch nicht in Einklang zu bringen. Der militärische Alltag ist so wenig geeignet, den hohen Ansprüchen Romašovs zu genügen und seine Begeisterungsfähigkeit zu nutzen, daß der junge Offizier nicht nur unintegriert bleibt, sondern in der Rolle des kritisierenden Außenseiters auf immer größere Distanz zur Institution Armee geht.

3. Die Außenseiterposition Romašovs hebt Kuprin gleich im ersten Romankapitel anhand von zwei Beispielen gegen übliche

¹ A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 72.

In den von M. v. Wedel verfaßten "Konventionellen Gebräuchen beim Zweikampf" (1909) heißt es zu den traditionell großen Ansprüchen im militärischen Bereich: "...wir haben die unbedingte Pflicht, mit allem Ernste an uns selbst zu arbeiten und den inneren Menschen zu immer größerer Reife zu bringen bis zur endlichen Vollkommenheit. Keinem Stande ist das so leicht gemacht wie gerade den Offizieren, wenn sie sich nur wahrhaft in den Geist einleben, der die Armee von alters her groß gemacht hat, wenn sie sich nur die Einleitung zu den ehrengerichtlichen Verordnungen vom 2. Mai 1874...als Richtschnur für ihre Handlungen und Unterlassungen nehmen." (S. 8)

Verhaltensweisen ab. In einer Unterhaltung zwischen jungen Offizieren wird die Meinung vertreten, daß man sich im Falle einer Beleidigung durch einen Zivilisten auf der Stelle mit Revolver oder Säbel blutig rächen müsse. Einzig Romašov spricht sich "vor Verlegenheit errötend und unnötig seine Brille zu-rechtrückend" dafür aus, von dem Beleidiger im Duell Genugtu-ung zu fordern. Seine Begründung: "Immerhin sind wir doch Leu-te von Kultur...". (S. 13) Daß der idealistisch gesinnte Ro-mašov hier einem längst überlebten Ritus huldigt, beweist die Reaktion seiner Gesprächspartner: "Ach, Sie reden Unsinn, Ro-mašov...Sie fordern Genugtuung, und er wird sagen: 'Nein... äh, äh, äh...ich, wissen Sie, äh, äh...erkenne das Duell prin-zipiell nicht an.'" (ebd.) - Kuprin erklärt somit von vorn-herin, daß in den neunziger Jahren selbst in Offizierskreisen als Trottel gilt, wer noch an die Wirksamkeit des Duells als Ehrenrettung glaubt.

Im Anschluß an dieses Gespräch engagiert sich Romašov ein zweites Mal in unüblicher Weise. Gekränkt, mit klopfendem Her-zen und "fast unerwartet für sich selbst" begegnet er einem als ungerecht empfundenen Tobsuchtsanfall des vulgären Regi-mentskommandeurs Šul'govič mit zaghafter Selbstverteidigung.¹ Diese "Mißachtung militärischer Disziplin" (S. 17) wird nicht nur mit vier Tagen Hausarrest bestraft, sondern ist für Haupt-mann Sliva Anlaß zu der Feststellung, daß Romašov in der Ar-mee fehl am Platze ist: "Warum zum Teufel hat man Sie in mei-ne Kompanie gesteckt? Ich brauche Sie so nötig wie der Hund ein fünftes Bein." (S. 18)

Romašovs quälende Einsamkeitsgefühle (S. 18) und eine unaus-gesetzte Konfrontation mit physischer Brutalität² und sitt-

¹ Romašov wehrt sich dagegen, einen seiner Soldaten schlecht ausgebildet zu haben: "Èto - tatarin, gospodin polkovnik. On ničego ne ponimaet po-russki, i krome togo...". (S. 17)

² Vgl. insbesondere das Kapitel XV: hier wird berichtet, daß Offiziere ihre Soldaten wegen Geringfügigkeiten blutig schlagen, an den Haaren über den Boden schleifen; daß in-folge brutaler Strafmaßnahmen Zähne ausgeschlagen und Trommelfelle zerstört werden.

licher Verderbtheit¹ führen dazu, daß er in der Armee immer weniger eine große, ihn einfassende Institution sieht und sich immer mehr der eigenen Person zuwendet: "...ist nicht mein Ich doch wichtiger als alle diese Begriffe von Pflicht, Ehre und Liebe?" (S. 62) Die zunehmende Ichverhaftetheit Romašovs wird von seinem älteren Freund Nazanskij, der wegen Trunksucht seinem Offiziersdienst nicht nachkommen kann und dadurch ebenfalls abseits steht, unterstützt: "Sie sind der Zar der Welt, sind ihr Stolz und ihr Schmuck." (S. 208) An die Stelle habitueller Gesinnung tritt bei diesen beiden Offizieren der Versuch, durch eigenes Philosophieren eine akzeptable Sinngebung für ihr Leben zu finden.² (Vgl. insbesondere die Kap. VI und XXI) Zu einer endgültigen Entscheidung für oder wider sein Verbleiben in der Armee wird Romašov von außen gedrängt: durch die Konsequenzen einer Schlägerei, in die er sich verwickeln läßt.

4. Als während eines Offiziersgelages bereits "schwere, allgemeine Trunkenheit" herrscht (S. 100), exponiert Romašov sich dadurch, daß er seine Kameraden durch einen wütenden Faustschlag auf den Tisch daran hindert, ihren lästerlichen Gesang³

¹ Als Romašov seine "langen, schmutzigen und langweiligen Beziehungen" zu Raisa Peterson abbricht (S. 28), rächen sich seine Geliebte und ihr Mann (!) dadurch, daß sie ihn in anonymen Briefen diffamieren.

Romašovs Freund Nazanskij sagt über die Offiziere des Regiments: "Sie sind doch alle unbrauchbar, Gesindel, Ausschuß." (S. 203) Interessant ist seine Begründung: "...weil niemand von ihnen an den Dienet glaubt...". (S. 205)

² Gewiß sind die philosophischen Versuche Nazanskijs und Romašovs einer der Gründe dafür, daß der "Zweikampf" ein schwaches Werk ist. So heißt es bei Gehlen in "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 116: "...wenn sich das Sichselbstverstehen über sie hinweg verbreitet, wird in den Köpfen kleinerer Geister die Selbstauffassung des Menschen sich herabbilden und...in einen Zustand geraten, an dem man ein wesentliches Interesse nicht mehr hat."

Die enthusiastischen Erklärungen Nazanskijs berühren Romašov mitunter peinlich: "Romašov, vzvolnovannyj, potrjasennyj, prolepetal poblednevšimi gubami: 'Nazanskij, éto mečty, éto fantazii!'" (S. 209)

³ "Ne pozvolju! Molčite!" schreit Romašov "pronzitel'nym, stradatel'nym golosom". "Začem smejat'sja?..." (S. 191)

der Totenmesse fortzusetzen. Dieser Versuch sittlicher Bevormundung wird mit Befremden aufgenommen und allgemein als Kampf-ansage empfunden.¹ Einer der Offiziere - Nikolaev, der in Romašov vor allem den Verehrer seiner Frau Šuročka haßt - artikuliert den Ärger über die moralische Zurechtweisung: "Sie sind selbst eine Schande für das Regiment! Wagen Sie nicht, etwas zu sagen." (S. 192) Nikolaevs anschließende nebulöse Anspielung auf das Verhältnis zu Šuročka² läßt Romašov die Kontrolle über sich verlieren und handgreiflich werden. Folgenreich für Romašov ist jedoch nicht seine Rauferei mit Nikolaev,³ sondern eine wütend hingeworfene Drohung, nachdem man die beiden Kampfhähne mit Gewalt voneinander getrennt hat: "Ich werde...es ihm noch zeigen!..Ich fordere ihn!.." (S. 192) Es erweist sich nun, daß der soeben in der russischen Armee eingeführte und allseits diskutierte⁴ Duellzwang zumindest bei der älteren Generation das Sensorium in Bezug auf gewisse Floskeln geschärft hat und eine automatische Verhaltensweise auslöst: "Der alte (!) Lech, der bis dahin am Ende des Tisches süß geschlummert hatte", wird plötzlich hellwach und sagt "nüchtern und ernst...mit ungewöhnlich gebieterischer Strenge: 'Als älterer Offizier befehle ich Ihnen, meine Herren, unverzüglich auseinanderzugehen.'" (Die Kontrahenten sind längst auseinandergeschieden.) "Hören Sie, meine Herren, sofort. Ich werde dem Regimentskommandeur am

¹"Sredi obščego mgnovennogo molčanja tol'ko odin čej-to golos promolvil s nedoumeniem: - On p'jan? No totčas...vse zagudelo, zastonalo, vskočilo s mesta i svernulos' v kakoj-to pestryj, dvižuščijsja, kriklivyj klubok." (ebd.)

²"Vy - i raznye Nazanskie!..." (ebd.): auch Nazanskij hatte engere Beziehungen zu Šuročka.

³Man bedenke in diesem Zusammenhang die Bemerkung M. v. Wedels in den "Konventionellen(n) Gebräuchen beim Zweikampf" (1909): "Die s c h ä r f s t e B e l e i d i g u n g i s t d i e d u r c h e i n e n S c h l a g ... Es ist dies ein Fall, der z w i s c h e n O f f i z i e r e n n i e v o r k o m m e n d ü r f t e , und der stets Dienstentlassung zur Folge haben wird." (S. 7)

⁴Vgl. S. 82: "Im Speisesaal wurde das Gespräch nun lauter und gleichzeitig für alle Anwesenden interessanter. Man sprach über Offiziersduelle, die soeben erlaubt worden waren, und die Meinungen gingen auseinander."

Morgen über alles Bericht erstatten." Das hiermit angekündigte offizielle Nachspiel des Streites zwischen Romašov und Nikolaev - eine ehrengerichtliche Untersuchung also - ist n i e - m a n d e m der Anwesenden eine Selbstverständlichkeit oder gar ein Bedürfnis: "...alle gingen verwirrt und niedergedrückt auseinander und vermieden es, einander anzusehen." (S. 193)

5. Die ehrengerichtliche Untersuchung des Streitfalles stellt sich dem um Aufrichtigkeit bemühten Romašov als Farce dar. (S. 194 ff.) Während Romašov dem aus sieben Offizieren bestehenden Ehrengericht "ehrlich und detailliert" seinen Zusammenstoß mit Nikolaev schildert, finden die Offiziere entweder naiven Gefallen an ihrer richterlichen Funktion und spielen "die Rolle eines Richters" (Migunov), "die Rolle eines strengen und unbeugsamen Verteidigers der Offiziersehre" (Lech) - oder sie mißbrauchen die Untersuchung, um ihren persönlichen Haß gegen Romašov zu befriedigen (Osadčij und Peterson). Romašov hat den Eindruck, daß das Ehrengericht seine Aufgabe "unerfahren, inkompetent und unendlich nachlässig" wahrnimmt. Die Verhandlungsergebnisse, die geheimzuhalten gewesen wären, werden Stadtgespräch. Über den Ausgang des von allen erwarteten Duells zwischen Romašov und Nikolaev werden Wetten abgeschlossen.¹ Vor einem derartigen Hintergrund wird der Spruch des Ehrengerichts, der ein Duell zwischen den beiden Kontrahenten "als einziges Mittel zur Wiederherstellung beleidigter Ehre und Offizierswürde" erachtet, eine Verhöhnung.

6. Romašov und Nikolaev haben infolge des ehrengerichtlichen Spruchs nun die Wahl, sich zu schlagen oder den Dienst zu quittieren. Schon bevor das Duell für beide zum akuten Problem wird, hat Kuprin ausreichend deutlich werden lassen, daß dieser abgestorbenen Institution nicht kraft Gesetzes neues Leben

¹ Das ehrengerichtlich verordnete Duell, von dem Šuročka in Kap. IV erzählt, nimmt sich wie ein sensationelles Spektakel aus: alle Offiziere des Regiments kommen als Schaulustige, ebenfalls einige Damen des Regiments, "und irgendwo in den Sträuchern steckte sogar ein Fotograf." (S. 37)

eingehaucht werden kann. Man erinnere sich daran, daß bei der Einsetzung der Ehrengerichte im preußischen Heer Rücksicht auf "die eigenthümlichen Verhältnisse des Offizierstandes"¹ genommen wurde, d. h. auf einen ganz besonders empfindlichen Ehrbegriff. Kuprin stellt den Offizierstand jedoch als brutal und ehrlos dar.² Die Diskussion um das Duell in Offizierskreisen beweist,³ daß der Zweikampf kein bindendes kulturelles Verhaltensmuster mehr sein kann. Der Versuch der Neubelebung der Institution "Duell" zeitigt das gleiche Resultat wie ihr beginnender Verfall in "Krieg und Frieden": "...wenn die Daseinsbedingungen und folglich auch die Verhaltensweisen einer Gruppe verunsichert werden, entstehen aus ihr heraus oder von außen Beobachter, die das Bedürfnis haben, zu "verstehen" und kritisierend oder reformideologisch tätig zu werden."⁴ So diskutieren hier die Offiziere - bei Tolstoj grübelt Pierre Bezuchov.

Für Romašov, der in einer verrohenden Offiziersgesellschaft als einziger wirkliches Ehrgefühl zeigt, ist es spontan selbstverständlich, dem Spruch des Ehrengerichtes zu folgen und sich mit Nikolaev zu duellieren: "Er hat mich geschlagen...ins Gesicht!" (S. 201) Da - wie bereits erwähnt - Romašovs hohe Ansprüche von außen jedoch keine Stützung erfahren, kann sein Freund Nazanskij ihn leicht umstimmen. Dem Argument, ein Duell mit tödlichem Ausgang sei Mord, ein durch Duellverzicht bedingtes Ausscheiden aus der Armee hingegen kein Verlust, da Romašov keiner "interessanten, guten, nützlichen" Sache diene (S. 203), beugt sich der desillusionierte Offizier. Mit seinem

¹Vgl. A. v. Boguslavski, "Die Ehre und das Duell" (1896), S. 60.

²Beispielsweise kann Romašov den kaukasischen Offizier Bek-Agamalov nur mit Mühe davon abhalten, seinen Säbel über einer Frau niedersausen zu lassen. (S. 185)

³Arčakovskij hält das Duell für "Unsinn", Bobetinskij verlangt "Blut", Osadčij vertritt die Ansicht, ein Duell müsse unbedingt einen ernsten Ausgang nehmen, sonst sei es "absurd". Michin kann sich nicht artikulieren: "Manchmal ist ein Duell nützlich, das ist gewiß...Aber manchmal, wissen Sie...ist es...vielleicht besteht die höhere Ehre darin, daß man...das ist...man sollte unbedingt verzeihen." (S. 84 f.)

⁴A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 67.

Entschluß "Ich gehe in die Reserve" (S. 210) ist er gewillt, einen Bruch zu vollziehen, den alle vorhergehenden Erlebnisse und Überlegungen vorbereitet haben.

7. Daß Romašovs Schicksal sich letztlich auf eine ganz unerwartete Weise verhängnisvoll gestaltet, hat seine Ursache in der dubiosen Rolle, die das Duell als eine an sich funktionslose und nur künstlich bedeutsam gemachte Institution¹ in der Offiziersgesellschaft spielt. Nikolaevs fanatisch ehrgeizige Frau Šuročka, die im Duell etwas "Heroisches, Starkes" sieht, glaubt, es sei der Karriere ihres Mannes dienlich, sich "mit Würde" dem Schuß des Gegners zu stellen. Sie nutzt die Verehrung, die Romašov ihr entgegenbringt, um ihn zu einem Duell zu überreden, dem ein eigens von ihr ausgedachter Plan zugrunde liegt. Romašov kann dazu bewogen werden, seinen Part in einer angeblichen Duellfarce zu spielen - die beiden Kontrahenten sollen allen Formalitäten des Zweikampfes genügen, aber aneinander vorbeischießen. In pathetischen - und dadurch unklaren - Worten läßt Šuročka das Einverständnis ihres Mannes durchblicken: "Nein, fragen Sie mich nicht nach meinem Mann, er weiß Bescheid. Ich habe alles, alles, alles getan." (S. 215 f.)

Aus dem Rapport über das Duell der beiden Offiziere² geht hervor, daß Šuročka ihre Abmachungen nur mit Romašov getroffen hat und dieser somit einem Mordplan zum Opfer fällt. Der erste wohlgezielte Schuß seines Gegners tötet ihn.

8. Bei Čechov wird ein Duell, das nicht mehr als Ehrenzweikampf empfunden wird, nur durch einen glücklichen Zufall - das Ein-

¹ Der Duellzwang wird von den Offizieren als Maßnahme zur Hebung der allgemeinen Moral angesehen. Dies geht aus einer Bemerkung Osadčijs hervor, als er sich gegen Duelle mit zu leichten Bedingungen ausspricht: "Ein solches Duell ist Unsinn, meine Herren. Und es bewirkt keinerlei Besserung in unserer Gesellschaft."

² Wie ebenfalls aus dem Rapport hervorgeht, handelt es sich um ein Pistolenduell mit Vorrücken, das in aller Frühe in einem Wäldchen dreieinhalb Werst von der Stadt entfernt stattfindet. (Kap. XXIII)

greifen des Diakons - nicht zum Mordinstrument. Bei Kuprin verwirklicht das Duell einen Mordplan, der nicht erahnt und von niemandem aufgedeckt wird. Kuprin zeigt, wie ein absolut sinnentlehter und entbehrlicher, aber zur Pflicht gemachter Duellritus den bösesten Instinkten im Menschen dienstbar gemacht werden kann.

Indirekt, ex negativo, ist der Kuprinsche Roman ein Beweis für die These Arnold Gehlens, daß intakte Institutionen "stets der Schutz des Menschen gegen seine eigene Natur" sind.¹ Kuprins direktes Anliegen ist sicher Kritik an den Verhältnissen in der russischen Armee der neunziger Jahre im Allgemeinen - und ein Appell zur Abschaffung des Duellzwangs im Besonderen.

¹A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 116.

M. P. Arcybašev, "Sanin"

But now I'm going to be immoral; now
I mean to show things really as they are,
Not as they ought to be.

Byron, "Don Juan"

1. Insofern als Sanin, der Held von Arcybaševs 1907 erschienenen gleichnamigen Roman sich in stolzer und selbstgewählter Einsamkeit für ein Leben außerhalb der Gesellschaft entscheidet, zeigt er noch blasse Konturen Byronscher Helden wie Childe Harold, dem Giaour oder dem Korsaren - ohne durch deren düstere Größe und Leidenschaftlichkeit zu faszinieren. Sanin lehrt seine exzentrische, primitive Philosophie von der absoluten Priorität der natürlichen Bedürfnisse des Menschen¹ in ewig lächelnder Gleichmütigkeit.² Seine morbide gesellschaftliche Umgebung ver-

¹ A. Stender-Petersen sagt zum "Bild des jenseits von Gut und Böse stehenden Amoralisten": "Das Motiv entsprach recht gut gewissen Ideen und Stimmungen, die sich während der allgemeinen Desillusion nach der mißlungenen Revolution in der russischen Intelligenz geltend machten. Die Idee der freien Liebe und der Befriedigung der ungezügelter Begier trat in diesem Roman nackt zu Tage...": "Geschichte der russischen Literatur", Bd. 2 (1957), S. 495.

Die zeitgenössische Kritik sah den Roman in der Tat als Reaktion auf die Revolution von 1905. Vgl. M. Schneidewin: Die angebliche Überwindung des revolutionären Geistes durch Arzybaševs Roman "Ssanin". In: Preußische Jahrbücher 134 (1908), S. 532 f.: "Im August 1908 las ich kurz hintereinander von zwei Seiten, daß es ein Roman sei, der die russische Revolution niedergeschlagen und die russische Gesellschaft umgewandelt habe, indem derselben durch ihn statt des revolutionären Geistes ein ganz anderer, der erotische, suggeriert sei." (Schneidewin bezieht sich auf einen Aufsatz von Werner Daya "im Augustheft der Magnus Hirschfeldschen Zeitschrift" und auf die Vorbemerkung des Übersetzers André Villard zur ersten deutschen Ausgabe des "Sanin".)

Vgl. auch Paul Barchan: Sanin und die erotische Bewegung. In: Die neue Rundschau 1 (1909), S. 123 - 128.

² "Éta vnimatel'naja ulybka...éta ulybka, sama po sebe krasivaja i simpatičnaja..."; "Sanin...ulybalsja i ulybka u nego byla vnimatel'naja i laskovaja...", etc. Sanin spricht vorzugsweise "laskovo, nežno, dobrodušno, radostno, veselo". Vgl. S. 4, 12 und Kap. XIX und XX in M. Arcybašev, "Sanin" (1969), Rarity Reprints Nr. 10, Bradda Books. Die Orthographie ist den heutigen Gepflogenheiten angepaßt.

mag er zu verwirren, nicht zu schockieren. Er verläßt sie schließlich - nicht wie die Byronschen Helden in dem Bewußtsein von Sündhaftigkeit und Schuld - sondern aus purem Überdruß.

2. Der alttestamentliche Spruch vom Menschen als an sich guten Geschöpf Gottes,¹ den Arcybašev seinem Roman vorangestellt hat, bereitet vor auf ein Menschenbild, das ohne Institutionen auskommt. Die Charakterisierung des Helden zu Beginn des ersten Kapitels entspricht dieser Erwartung: "Jene wichtige Zeit im Leben, da sich unter dem Einfluß erster Kontakte mit den Menschen und mit der Natur der Charakter formt, verlebte Vladimir Sanin außerhalb der Familie. Niemand achtete auf ihn, niemandes Hand drückte ihn nieder, und das Wesen dieses Menschen entwickelte sich frei und auf seine Art wie ein Baum im Felde." (S. 3) Mit der Rückkehr Sanins in das "alte, herrschaftliche" Haus seiner Familie (S. 6) beginnt der Roman. Arcybašev konzipiert ihn als die Begegnung eines freien Menschen mit einer Welt von Vorurteilen.

3. Auf unverrückbare Prinzipien stößt Sanin in der älteren Generation: bei seiner Mutter, Mar'ja Ivanovna. Für sie ist der Mensch nicht in erster Linie ein durch gewisse natürliche Eigenarten charakterisiertes Individuum, sondern Angehöriger einer bestimmten sozialen Schicht, die seine Verhaltensweisen festlegt und ihn dadurch verständlich werden läßt. Für sie ist "jeder Student" Revolutionär, "jeder Beamte" Bourgeois, "jeder Künstler" Freidenker und "jeder Offizier" von übertrieben edler Gesinnung. (S. 18) Die Gedanken Mar'ja Ivanovnas zeigen ein Bedürfnis nach intakten Institutionen im Sinne Arnold Gehlens, Institutionen, die "den Individuen gegenüber etwas wie eine Selbstmacht gewinnen, so daß man das Verhalten des einzelnen in der Regel ziemlich sicher voraussagen kann, wenn man seine Stellung im System der Gesellschaft kennt...".²

¹ "Tol'ko èto našel ja, što Bog sozdal čeloveka pravym, a ljudi pustilis' vo mnogie pomysli. 7,29: Ekkleziast."

² A. Gehlen, "Anthropologische Forschung" (1961), S. 71.

Mar'ja Ivanovnas Erwartungen in Bezug auf ihren Sohn werden enttäuscht. Sanin ist nicht bereit, eine seinem Stande angemessene Position in der Gesellschaft zu bekleiden.¹ Seine Weigerung sich einzuordnen, läßt ihn der Mutter rätselhaft erscheinen. Sie weiß nicht, "wann er scherzt und wann er ernst redet, was er denkt und was er fühlt...". (S. 17)

Die jüngere Generation in Sanins Heimatstadt ist in ihren Wertvorstellungen unsicher, sie ist unausgefüllt und gelangweilt.² Sie sucht nach einem Vorbild und drängt sich um den heimkehrenden Sanin als eine Schar wißbegieriger Jünger. Ivanov schaut Sanin bei ihrer ersten Begegnung "mit Neugierde" an (S. 41); Jurij Svarožič ist es angenehm, in Sanin auf einen rätselhaften Menschen zu stoßen, den er nicht gleich zu beurteilen vermag (S. 90); Solovejčik gerät in größte Verwirrung, als er Sanin vorgestellt wird (S. 170), und für die Karsavina bringt Sanins Gegenwart etwas "Neues, Interessantes und Aufregendes" mit sich (S. 275). Der Ruf eines unabhängig denkenden Sonderlings geht Sanin überall voran.³ Wie sieht die Lehre Sanins nun im einzelnen aus, und welche Konsequenzen hat sie für seine Umgebung?

4. Die Frage nach dem Sinn des Lebens weiß Sanin eindeutig zu beantworten: "...ich lebe und möchte, daß das Leben für mich keine Qual ist...Deshalb muß man vor allem seine natürlichen Bedürfnisse befriedigen...Das Bedürfnis ist alles: wenn die Bedürfnisse im Menschen absterben, stirbt auch sein Leben ab...". (S. 88) Dieser Kernthese fügt Sanin erläuternd hinzu, daß die Bedürfnisse des Menschen mit einer kindlichen Ehrlichkeit zu

¹ Auf die Frage der Mutter, wie er sein Leben gestalten möchte, antwortet Sanin: "Kak nibud'!" (S. 6)

² Über Langeweile klagen vor allem Novikov und Jurij Svarožič. Vgl. Kap. II und IX.

³ "Ivanov wußte schon einiges über Sanin, und was er von ihm gehört hatte, gefiel ihm." (S. 41) - "Ich habe schon so viel von Ihnen gehört...", sagt Solovejčik. (S. 170) - "Sie...hörte dauernd von ihm als von einem durch und durch eigenwilligen Menschen reden..." - heißt es von der Karsavina. (S. 275)

befriedigen seien, "denn Kinder unterscheiden nicht Gut und Böse",¹ und daß der Mensch bei der Befriedigung seiner Bedürfnisse auf niemanden Rücksicht zu nehmen habe als auf sich selbst.² Durch diese radikal asoziale und amoralische, einzig auf n a t ü r l i c h e Bedürfnisse³ abgestimmte Lebensphilosophie wird Sanin für seine gesellschaftliche Umgebung die personifizierte Mißachtung ihrer Institutionen und Tabus, ihrer tradierten Ideale, auf die "die Welt lange ihr Glück und ihre Hoffnungen aufgebaut hat" (S. 149), und ihrer revolutionären Ideen. Sanin macht keinen Hehl aus dem libidinösen Verhältnis zu seiner Schwester Lida.⁴ Er beleidigt seine Mutter durch unübliche Ansichten zum Liebes- und Eheproblem⁵ und fühlt sich durch seine Liebe zur Karsavina zu nichts verpflichtet. Sanin verspottet Novikov, der seine romantische Liebe zu Lida Sanina nicht in erster Linie als physisches Verlangen begreift und der sich für seine politischen Ideale, für seine Vorstellungen von einer Konstitution inhaftieren lassen würde. (Kap. II) Auf einer Versammlung revolutionär gesinnter Altersgenossen zeigt Sanin demonstrativ, daß er sich gelangweilt fühlt. (Kap. XXV) Er empfindet die kirchlichen Riten am Sterbebett Semenovs als störend (Kap. X) und beschränkt sich in der Grabrede für Jurij

¹ An anderer Stelle findet sich eine gröbere Formulierung dieses Standpunktes: "...meiner Ansicht nach lebt nur ein Betrunkener wie man leben sollte...ein Betrunkener tut nur das, was er tun möchte...". (S. 47)

² In einem Gespräch mit Ivanov und Rjazancev bemerkt Sanin, daß ihn "andere, in der Tat, überhaupt nichts" angehen. (ebd.) Seine Schwester Lida versucht Sanin davon zu überzeugen, daß sie sich um ihres eigenen Lebensglücks willen um die Meinung anderer nicht kümmern darf. (Kap. XIX)

³ Entsprechend bezeichnen die Personen des Romans sich gegenseitig als "zver', životnoe, skotina, samec, samka". Vgl. S. 7, 25, 47, 121, 132, 149, 187, 191, 195 f., 200.

⁴ Lida ist durch die Annäherungsversuche ihres Bruders verwirrt und von Gewissensbissen geplagt. Vgl. S. 7, 17, 53, 143.

⁵ Über Lida sagt Sanin: "Sie hat einen geliebt, sie hat einen anderen geliebt, morgen wird sie einen dritten lieben...Nun, und Gott sei mit ihr." - Auf Sanins Frage "Haben Sie etwa in ihrem Leben nur einen geliebt?" antwortet Mar'ja Ivanovna: "So spricht man nicht mit seiner Mutter!" (S. 190)

Svarožič auf die zynische Feststellung, daß die Welt nun um einen Narren ärmer sei. (S. 302) Sanin entpoetisiert und zerstört die Formen des Zusammenlebens der Menschen, die auf ihn hören und wird - so will es die Ideologie Arcybaševs - doch zu ihrem Leitbild. Dies zeigt sich in besonderer Weise im Zusammenhang mit dem Duell, dem Sanin sich stellen soll.

5. Von der innerfiktionalen Logik her könnte die Duellfrage nicht zum Problem werden - Ehre und Ehrenkränkung sind in einem primär mit dem Geschlechtstrieb befaßten Personenkreis belanglos. Arcybašev problematisiert das Duell dennoch, weil sich hier eine Möglichkeit zu besonders polemischer Darstellung und Rechtfertigung der institutionenfeindlichen Position Sanins ergibt.

Sanin hat den Verführer seiner Schwester, den Offizier Zarudin, des Hauses verwiesen und erwartet als Reaktion eine Forderung zum Duell. Sanins Warten könnte bedeuten, daß das Duell innerfiktional als üblich empfunden wird. Dem widerspricht das Benehmen der Sekundanten, die die Forderung überbringen. Sie erheben sich "unentschlossen", als Sanin auf sie zugeht, und wissen "offensichtlich nicht, wie sie sich weiter verhalten" sollen. von Deitz ist verwirrt und traurig, "wegen dieser Sache einen interessanten Bekannten zu verlieren". (S. 202 ff.) Sanin entzieht sich der Forderung - wie jeder anderen normierten Verhaltensweise - mit spöttischer Souveränität¹ und mit der prosaischen Begründung, daß er keine Lust habe, sich an einem derart gefährlichen Unternehmen zu beteiligen. "Erstens möchte ich Zarudin nicht töten, und zweitens möchte ich noch viel weniger selbst sterben...Ich möchte eben nicht und damit basta!" (S. 204) Sanins Freund Ivanov billigt diese Haltung. Tanarov, Offizier und Sekundant Zarudins, findet die Weigerung Sanins

¹ Sanin nennt die Sekundanten Zarudins in Gedanken Idioten und Dummköpfe. Er zeigt ostentativ sein Desinteresse an ihrer Mission und entläßt sie mit einer weiteren Beleidigung Zarudins: "Denken Sie, was Sie wollen und sagen Sie Zarudin, er sei ein Dummkopf...". (S. 202 ff.)

verächtlich,¹ doch nicht unmöglich. Seine Bemerkung "Das ist ihre Sache..." (S. 204) macht das Duell zur Ermessensfrage. Unter diesen Umständen muß der weitere Verlauf der Ereignisse, auf den es Arcybašev ankommt, unglaublich wirken.

6. Zarudin versucht, ein Duell zu erzwingen, indem er Sanin öffentlich zu einer Schlägerei provoziert. Daß Sanin einen Zweikampf ablehnt und seinen Angreifer durch einen Faustschlag niederstreckt, demütigt Zarudin und treibt ihn zum Selbstmord. Zarudin sieht sich als verzweifertes Opfer seiner Lebensumstände. Ohne den Sittenkodex der Armee hätte er Sanin weder zum Duell gefordert noch versucht, ein Duell zu provozieren. Ohne Duellzwang wäre ein Fausthieb nicht schmälicher als eine Kugel, und ohne Ehrengericht würde er nicht aus der Armee verstoßen und um seine Existenz gebracht. Zarudin gesteht sich selbst ein, daß Reputation ihm nichts bedeutet.² Seine rachsüchtigen Vorstellungen von Genugtuung für die Beleidigung Sanins haben mit den Regeln des Zweikampfes nichts gemein: "Den Revolver nehmen, sich auf ihn werfen und ihn töten ...eine Kugel nach der anderen abgeben. Und ihm mit den Füßen ins Gesicht treten, wenn er umfällt...direkt ins Gesicht, in die Zähne, in die Augen!..." (S. 220)

¹ Tanarov glaubt, daß nur ein Offizier "tapfer und edelmütig" genug sein kann, um sich zu schlagen. (S. 204)

Die Unterhaltung zwischen Sanin und Ivanov ist ein überzeugender Beweis dafür, daß das Duell in der dargestellten Gesellschaft einer ernsthaften Diskussion nicht für würdig befunden wird: "'So', sagte Ivanov, 'du wirst dich also schlagen? Schlag dich nur, ich werde dein Sekundant sein... sollen sie sich doch gegenseitig die Nase abschießen.' 'Warum...Die Nase ist ein edler Körperteil...Ich werde mich nicht schlagen!', entgegnete Sanin lachend. 'Auch gut', nickte Ivanov: 'Warum soll man sich schlagen, es gehört sich nicht, sich zu schlagen!'" (S. 207)

Lidas Bedauern darüber, daß ihr Bruder sich nicht schlägt, fällt für die Frage nach der innerfiktionalen Bedeutung des Duells nicht ins Gewicht: sie hat sich ihr Weltbild hauptsächlich durch die Lektüre melodramatischer Bücher geformt. Vgl. S. 4.

² "Reputacija? Kakoe mne delo do reputacii! Čto značit reputacija, kogda nado umirat'?" (S. 221)

Zarudin erinnert sich daran, daß eine frühere blutige Schlägerei mit einem Regimentskameraden versöhnlich endete und für seine Offizierskarriere ohne Folgen blieb. Arcybašev läßt ihn die Frage, wieso seine Lage nach der Schlägerei mit Sanin dann aussichtslos sein kann, nicht zu Ende denken: "Na étot polnyj bezvyhodnoj toski vopros ne bylo otveta v ume Zarudina." (S. 219) Es zeigt sich hier, daß der Konflikt um der Ideologie Arcybaševs willen konstruiert ist. Zarudin kommt in seinen Überlegungen zu folgendem Fazit: "War ich denn irgendwann einmal frei? Ich sterbe doch jetzt, weil mein Leben niemals frei, niemals mein eigenes Leben war...". (S. 220)

Auch Jurij Svarožič und Ivanov führen den Selbstmord Zarudins darauf zurück, daß er "in einem gewissen...dummen Milieu" lebte, dem er sich "unterwarf". (S. 232) Sanin sieht in Zarudin einen Sklaven, der nach dem "Gesetz seines Lebens" gehandelt hat. Die Argumentations Sanins liefert überdies den besten Beweis dafür, wie gänzlich unverstanden die Institution "Duell" in der Gesellschaft des Jahres 1907 ist: "Die Leute lernen, andere zu töten und ihren eigenen Körper zu pflegen und verstehen überhaupt nicht, was sie tun und wozu sie es tun...Das sind Verrückte, Idioten!"

Sanin sieht sein Handeln somit als gerechtfertigt an: "Worin besteht denn meine Schuld! Daß ich mich vor solch einem Verrückten geschützt habe?" (S. 225)

Zarudins Selbstmord macht ihn in den Augen seiner Altersgenossen durchaus nicht zum bemitleidenswerten Mätyrer. Im Gegenteil: das Duell wird nachdrücklich als "Dummheit" verurteilt und Zarudin ein "Narr" genannt. (S. 232) Sanins unzeremonielles Verhalten, seine "Kraft und Entschlossenheit" wirken imponierend.¹ Zarudins Schicksal soll indirekt, aber nachdrücklich den Wert der Saninschen Lebensphilosophie bestätigen: das Leben meistert nur, wer entsprechend seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen handelt. Wer sich in seinen Wertvorstellungen

¹Rjazancevs Argumentation bleibt unklar. Jurij Svarožič und die Karsavina machen sich aber darüber lustig, daß der grobe, sinnliche Rjazancev das Duell für "kultiviert" hält. (S. 233)

und seinem Handeln von einer Institution leiten läßt, muß untergehen.

7. Arcybaševs Roman ist die Apologie einer Gesellschaft, die sich ausschließlich von Instinkten leiten läßt. Das Duell - in seinem Wesen als Ehrenweikampf bereits vollkommen außerhalb der Vorstellungswelt der handelnden Personen und nur noch aufgrund einer Militärgesetzgebung existent - funktioniert als abschreckendes Beispiel für eine Institution. Die Figuren sind allegorische Figuren: Mar'ja Ivanovna verkörpert ein von Institutionen geprägtes Denken. Sie ist dumm, ihre Augen zeigen einen "stumpfen und tierischen" Ausdruck.¹ Zarudin zahlt mit dem Leben dafür, daß er sich einer Institution unterordnet. Der schwärmerische Jurij Svarožič, der das Duell zwar für eine "Dummheit" hält (S. 233), die amoralische Position Sanins letztlich aber doch verurteilt² und zu dem Schluß kommt, daß die Menschen sich nicht ihren Bedürfnissen unterordnen sollen,³ endet wie Zarudin durch Selbstmord. Desgleichen Solovejčik, der ein Leben ohne Ideale unerträglich findet.⁴ Zarudins Sekundanten (von Deitz, Tanarov) und die idealistische revolutionäre Jugend der Stadt (Šarfov, Solovejčik, Gožienko, die Dubova) sind physisch, charakterlich oder intellektuell kümmerliche Gestalten. Lida Sanina, die Karsavina und Novikov spielen mit dem Gedanken an Selbstmord, söhnen sich aber mit dem Leben aus, indem sie ihre "Vorurteile" überwinden und ihre Vorstellungen von Liebe und Ehe der Priorität des Geschlechtstriebes unterordnen.⁵ Sanin, des Lebens im engen Familien-

¹Vgl. S. 191. Sanin sagt von ihr: "Vot Životnoe!" (ebd.)

²"Jurij uže jasno i tverdo znal, čto Sanin durnoj i pošlyj čelovek." (S. 99)

³"...ljudi ne bezsmyslennye zveri i dolžny napravljat' svoi želanija k dobru i ne davat' im vlast' nad sobuju...". (S. 106 f.)

⁴Solovejčik beugt sich zwar den Ansichten Sanins, kann sie aber nicht verkraften. Vgl. S. 232 ff.

⁵Vgl. Kap. XIX, XX, XL. - Auch Jurijs Schwester Ljalja arrangiert sich mit Rjazancev, weil sie die Frage nach den moralischen Vorstellungen ihres Verlobten ausspart. (Kap. XV)

und Freundeskreis bald überdrüssig, verläßt seine Heimatstadt zum Zeichen dafür, daß das höchste Glück in der Negierung aller herkömmlichen Bindungen liegt, und geht lächelnd, mit "weitausholenden, kräftigen" Schritten einer aufgehenden Sonne entgegen. (S. 309)

Die Herabbildung der Selbstauffassung des Menschen, die nach Arnold Gehlen "in den Köpfen kleinerer Geister" Hand in Hand geht mit dem Abbau von Institutionen,¹ hat in Arcybaševs "Sannin" einen Tiefpunkt erreicht.

¹ A. Gehlen, "Urmensch und Spätkultur" (1964), S. 116 - Vgl. das ausführliche Zitat in der Behandlung von Kuprins "Zweikampf"

DRITTER TEIL

I SCHLUSSBETRACHTUNG. BESONDERHEITEN DES RUSSISCHEN LITERARISCHEN DUELLS - AUCH IM VERGLEICH ZUM DUELL IN ANDEREN LITERATUREN

Die hier vorgenommenen Werkanalysen lassen sich mit einer durchaus interessanten Feststellung beschließen. Bei aller Verschiedenheit des literarischen Kontextes findet sich nämlich ein wesentliches gemeinsames Charakteristikum: keines der hier vorliegenden Duelle wird regelgerecht durchgeführt. Mehr oder weniger handelt es sich in jedem einzelnen Fall um ein Abweichen von der Vorschrift. Der erwartete Kausalnexus zwischen Gültigkeitsgrad der Institution "Duell" und Duellritus besteht nicht. Für Silvio, Onegin, Švabrin und Pečorin bedarf es bei der Forderung zum Duell im Falle einer Ehrenkränkung keiner Überlegung - durchaus unkonventionell und unehrenhaft ist indes ihr Verhalten im Zweikampf. Bazarov und Stavrogin, die den Ehrenstandpunkt nicht mehr ernst nehmen, inszenieren ein unerwartet frivoles Spektakel. Pierre Bezuchov vollzieht mehr oder weniger besinnungslos einen Ritus, zu dem er überhaupt kein Verhältnis hat. Von Koren sucht mit einem sinnentleerten Duellritus seine Mordabsichten zu tarnen, und Romašov wird das Opfer eines scheinbar regelgerechten, in Wirklichkeit zum Mordinstrument pervertierten Ritus. Ob also die Institution "Duell" von absoluter Gültigkeit ist (Puškin, Lermontov), ob sie in ihrer Gültigkeit angefochten wird und verfällt (Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij) oder ob ihr kraft Gesetzes neue Gültigkeit verschrieben ist (Kuprin, Arcybašev): die kodifizierten Regeln des hergebrachten Ehrenzweikampfes werden in einem oder mehreren Punkten verletzt. Dies wird angesichts der Grausamkeit der Duelle im "Schuß" und im "Held unserer Zeit" sowie angesichts der Mordabsichten bei Kuprin und Čechov gewiß besonders offensichtlich, doch läßt sich ganz allgemein feststellen, daß es den standesgemäßen, kompetenten, verantwortungsbewußten und rechtzeitig um Versöhnung bemühten Sekundanten der Duellkodizes in der untersuchten Literatur nicht gibt. Es sei noch einmal zitiert, was Gustav Hergsell

in seinem "Duell-Codex" betont: "Es sind nicht die Kugeln und die Degenspitzen, welche tödten, es sind die Secundanten." S. 36) Die von Croabbon konstatierte gefährliche Regellosigkeit der Zweikämpfe des russischen Lebens findet sich in der Literatur wieder. Wie Robert Baldick zum Duelltod Puškins sagt: "Most of the duels fought in France in the nineteenth century by men of letters were innocuous affairs in comparison...", so ist ihm von den zahlreichen Duellen der Weltliteratur besonders "Pechorin's horrifying duel" erwähnenswert.¹ In seiner knappen Darstellung des Duells in der Literatur weist Baldick nach, daß das Duell von der Mehrheit der Schriftsteller lächerlich gemacht wurde. Er geht ein auf Shakespeare, Voiture, La Fontaine, Steele, Sheridan, Dr. Johnson, Rousseau, Tom Moore, Puškin, Sainte-Beuve, George Moore, Joséphin Péladan, Maupassant, Lermontov.

In der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts wird das Duell nicht überwiegend lächerlich gemacht. Diese Literatur ist vielmehr größtenteils Anklage gegen einen unmenschlich gehandhabten Ritus. Wenn Arthur Schnitzler den Helden seiner Kurzgeschichte "Der Sekundant" sagen läßt: "Im Zweikampf hat doch immer das eigene Belieben mitzureden gehabt, auch dort, wo es sich scheinbar um einen Zwang, um eine Konvention oder um Snobismus handelte...", so ist für die russischen literarischen Duelle festzustellen, daß das eigene Belieben hier z u s e h r mitzureden hatte. In allen Phasen der Gültigkeit der Institution "Duell" - von Puškin bis Arcybašev - wird der von den Du-

¹Vgl. R. Baldick, "The Duel" (1965), Kap. 12: "The Pen and the Sword".

Auch die eingangs erwähnte und hier nicht behandelte Erzählungsliteratur mit dem Duell als selbstverständlichen, unproblematischen Requisit (s. S. 14 dieser Arbeit) zeigt Ausnahmeduelle: in der Erzählung Bestužev-Marlinskijs "Večer na bivvake" z. B. heißt es lapidar "Wir schossen uns auf fünf Schritte...". In der Erzählung "Ispytanie" des gleichen Autors vereinbaren lustig scherzende Sekundanten ein Duell auf sechs Schritt Distanz: "Von einer größeren Distanz will der Fürst erst gar nichts hören...". Diese unseriöse Duellpraxis geht einher mit unseriösen Ansichten zum Ehrenzweikampf: "Es dreht sich doch immer um Schauspielerinnen, Karten, Pferde oder eine Portion Eis." Vgl. A. A. Bestužev-Marlinskij, "Soč. v 2 tt.", Bd. 2 (1958), S. 51 und 222.

ellkodizes traditionellerweise eng abgesteckte Handlungsrahmen zu einem weiten Feld, in dem man sich je nach Charakter bewegt. In den untersuchten Werken kann das Verhalten im Duell als Maßstab für den Charakter genommen werden: wie sich einer duelliert, so ist er. Dieses Faktum gibt der russischen Duellliteratur ihre spezifische Prägung.

An der vorrangigen Rolle des Persönlichen, Privaten liegt es wohl auch, daß die tragischen Aspekte der Institution "Duell" in der russischen Literatur nicht zum Tragen kommen. Robert Baldick erwähnt Maupassants Kurzgeschichte "Un lâche".¹ Hier erschießt sich ein junger Mann am Vorabend des Duells aus Angst davor, auf dem Kampfplatz in Erwartung der Kugel seines Gegners nervlich zu versagen: "Maupassant's story...represents better than any other piece of fiction or indeed any autobiographical work the feelings of a sensitive young man on the eve of his first duel...".²

Es sei auch an Fontanes "Effi Briest" erinnert: Innstetten empfindet weder Haß noch Rachegefühle gegenüber dem ehemaligen Verehrer seiner Frau, Crampas. In seinem "letzten Herzenswinkel" ist er aus Liebe zu seiner Frau sogar zum Verzeihen geneigt. Dennoch kommt es zu dem für Crampas tödlichen Duell. Innstetten entscheidet sich letztlich für den Zweikampf, weil er seinen Freund und Sekundanten Wüllersdorf zum Mitwisser seines ehelichen Unglücks gemacht hat: "Ich ging zu Ihnen und schrieb Ihnen einen Zettel, und damit war das Spiel aus meiner Hand. Von dem Augenblicke an hatte mein Unglück und, was schwerer wiegt, der Fleck auf meiner Ehre einen halben Mitwisser, und nach den ersten Worten, die wir hier gewechselt, hat es einen ganzen. Und weil dieser Mitwisser da ist, kann ich nicht mehr zurück." Innstetten ist der Überzeugung, daß sich im menschlichen Zusammenleben "ein Etwas" herausgebildet hat, "das nun mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beur-

¹Vgl. Guy de Maupassant, "Contes et nouvelles", Bd. 2 (1964).

²R. Baldick, "The Duel" (1965), S. 189.

teilen, die anderen und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt tun wir es selbst und können es nicht aushalten und jagen uns die Kugel durch den Kopf." Wüllersdorf muß dem zustimmen: "Ich finde es furchtbar, daß Sie recht haben, aber Sie h a b e n recht... unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt."¹

Das aus Westeuropa von Rußland übernommene Duell machte in der russischen Wirklichkeit eine Entwicklung durch, die durchaus nicht im eigentlichen Sinn des Ehrenzweikampfes lag, und wurde schließlich verächtlich als etwas Fremdartiges für null und nichtig erklärt.

Das Schicksal des russischen literarischen Duells ist ähnlich: dem Wesen des Ehrenzweikampfes trägt es nicht Rechnung. Schon bei Puškin und Lermontov ist es Spiegel einer mißverstandenen und mißbrauchten Institution. In dem Bewußtsein Čechovscher Figuren ist es bereits nichts mehr als eine literarische Reminiszenz. Bei Arcybašev wird es in letzter armseliger Verzerrung mit Hohn bedacht.

Man beachte zum Vergleich: daß Fontanes "Effi Briest" etwa zur gleichen Zeit spielt wie Kuprins "Zweikampf" und daß das Duell hier eine absolut intakte Institution ist; daß Settembrini in Thomas Manns 1924 vollendetem "Zauberberg" die Forderung zu einem Duell mit den Worten akzeptiert: "...mit solchen Zwischenfällen muß jeder Mann im Leben rechnen. Ich mißbillige theoretisch das Duell, ich denke gesetzlich. Mit der Praxis jedoch ist es eine andere Sache...kurzum, ich stehe diesem Herrn zur Verfügung."²

¹Theodor Fontane, "Werke in fünf Bänden", Bd. 3 (1974), S. 428 ff.

²Thomas Mann, "Werke". Darin: "Der Zauberberg", Bd. 2 (1967), S. 738.

II BIBLIOGRAPHIE

Zur Kulturgeschichte des Duells

- Anonym, "Das Duell als Emancipation der Ehre" oder "Beleuchtung des Duells vom geschichtlichen, moralischen und politischen Standpunkte" (Freiburg im Breisgau: Herder'sche Verlagsbuchhandlung, 1846)
- Baldick, Robert, "The Duel. A History of Duelling" (London, 1965) - Enthält eine 25 Titel umfassende Auswahlbibliographie von Lodowick Bryskett, "A Discourse of Civill Life" (London, 1606) bis Noel Boston "Old Guns and Pistols" (London, 1958)
- Below, Georg von, "Das Duell in Deutschland. Geschichte und Gegenwart" (Kassel: Verlag von Max Brunnemann, 1896)
- Below, Georg von, "Das Duell und der germanische Ehrbegriff" (Kassel: Verlag von Max Brunnemann, 1896)
- Boguslawski, A. v., "Die Ehre und das Duell" (Berlin: Schall und Grund, 1896)
- "Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija", Bd. 15 (Moskau, 2. Aufl., 1952)
- Brang, Peter: Vom Zweikampf im russischen Leben und in der russischen Literatur. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 29 (1961) S. 315-345.
- Croabbon, A., "La science du point d'honneur. Commentaire raisonné sur l'offense - le duel. Ses usages et sa législation en Europe. La responsabilité civile, pénale, religieuse des adversaires et des témoins" (Paris, 1894) - Enthält eine 67 Titel umfassende Bibliographie.
- Fehr, Hans, "Der Zweikampf" (Berlin, 1908)
- Frenzel, Elisabeth, "Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte" (Stuttgart: Kröner, 1976). Darin: "Duell", S. 114-128.
- Fürich, W. v., "Das Duell. Kritisch beleuchtet" (Frankfurt a. M. und Luzern, 1886)
- Hergsell, Gustav, "Duell-Codex" (Wien, Pest, Leipzig: A. Hartleben's Verlag, 2. Aufl., 1897)
- Kohut, Adolph, "Das Buch berühmter Duelle" (Berlin, 3. Aufl., 1888)
- Kufahl, Hans und Schmied-Kowarzik, Joseph, "Duellbuch. Geschichte des Zweikampfes nebst einem Anhang enthaltend Duellregeln und Paukcomment" (Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1896)
- Schulmann, Otto von, "Duell und Strafgesetz. Mit besonderer Berücksichtigung der strafrechtlichen Behandlung des Duells in Deutschland, Frankreich, England und Rußland" (Leipzig: Rudolf Hartmann, Reval: Kluge & Ströhm, 1914) - Enthält eine 85 Titel umfassende Bibliographie.

- Seitz, Don C., "Famous American Duels" (Freeport, New York, First printed 1929, Reprinted 1966)
- Stökl, Günther, "Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart" (Stuttgart: Kröner, 1962)
- "Die konventionellen Gebräuche beim Zweikampf. Unter Berücksichtigung des Offizierstandes". Von einem älteren aktiven Offizier (Max von Wedel). Neu bearbeitet von (Clemens Joseph) Spohn (Berlin, 7. Aufl., 1909)

Zum theoretischen Fundament der Arbeit

- Gehlen, Arnold, "Anthropologische Forschung" (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1961)
- Gehlen, Arnold, "Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen" (Frankfurt a. M., Bonn: Athenäum Verlag, 2. Aufl., 1964)
- Hartfiel, Günther, "Wörterbuch der Soziologie" (Stuttgart: Kröner, 1972)
- "International Encyclopedia of the Social Sciences", Ed. David L. Sills, Bd. 13 (USA: The Macmillan Company & The Free Press, 1968)

Textausgaben der Primärliteratur

- Arcybašev, M., "Sanin". Rarity Reprints Nr. 10 (Letchworth, Hertfordshire: Bradda Books, 1969)
- Baudelaire, Charles, "Die Blumen des Bösen" (Les Fleurs du Mal). (Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer Bücherei KG, 2. Aufl., 1966)
- Bestužev-Marlinskij, A. A., "Soč. v 2 tt.", Bd. 2 (Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958)
- Bierce, Ambrose, "Die Mittelzehe des rechten Fußes" (The Middle Toe of the Right Foot). In: "Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce" (New York: Dover Publications Inc., 1964)
- "The Works of Lord Byron. In Four Volumes." Bd. 1: "Childe Harold's Pilgrimage", Bd. 2: "The Giaour", Bd. 3: "The Corsair" (London: John Murray, Albemarle Street, 1823)
- Camus, Albert, "Der Mensch in der Revolte" (L'Homme révolté). (Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1953)
- Čechov, A. P., "Das Duell" (Duél'). In: "Sobr. soč. v 12 tt.", Bd. 6 (Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962)
- Dostoevskij, F. M., "Die Dämonen" (Besy). In: "Sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 7 (Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1957) und "Poln. sobr. soč. v 30 tt.", Bd. 11 (Leningrad: Izdatel'stvo 'Nauka', 1974)

- Fontane, Theodor, "Effi Briest". In: "Werke in fünf Bänden", hrsg. von Rainer Bachmann und Peter Bramböck, Bd. 3 (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974)
- Kleist, Heinrich von, "Über das Marionettentheater". In: "Sämtliche Werke und Briefe", hrsg. von Helmut Sembdner, Bd. 2 (München: Carl Hanser Verlag, 5. Aufl., 1970)
- Kuprin, A. I., "Der Zweikampf" (Poedinok). In: "Sobr. soč. v 9 tt.", Bd. 4 (Moskau: Izdatel'stvo 'Chudožestvennaja literatura', 1971)
- Lermontov, M. Ju., "Ein Held unserer Zeit" (Geroj našego vremeni). In: "Poln. sobr. soč.", Bd. 4 (Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1948)
- Mann, Thomas, "Der Zauberberg". In: "Werke". Taschenbuchausgabe in zwölf Bänden (Frankfurt a. M. und Hamburg: Fischer Bücherei GmbH, 1967)
- Maupassant, Guy de, "Un lâche". In: "Contes et nouvelles", hrsg. von A. M. Schmidt, Bd. 2 (Paris, 1964)
- Porter, K. A., "Fahles Pferd und fahler Reiter" (Pale Horse, Pale Rider). (New York and Scarborough, Ontario: New American Library, 1967)
- Puškin, A. S., "Der Schuß" (Vystrel). In: "Poln. sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 6 (Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR: 1950)
- Puškin, A. S., "Eugen Onegin" (Evgenij Onegin). In: "Poln. sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 5 (Moskau: Izdatel'stvo 'Nauka', 3. Aufl., 1964)
- Puškin, A. S., "Die Hauptmannstochter" (Kapitanskaja dočka). In: "Poln. sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 4 (Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1950)
- Schnitzler, Arthur, "Der Sekundant". In: "Spiel im Morgengrauen" (Diogenes Verlag, 1970)
- Tolstoj, L. N., "Krieg und Frieden" (Vojna i mir). In: "Sobr. soč. v 14 tt.", Bd. 4-7 (Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1951)
- Tolstoj, L. N., "Über das Leben" (O žizni). In: "Poln. sobr. soč.", Serija pervaja, Bd. 26 (Moskau, 1936)
- Turgenev, I. S., "Väter und Söhne" (Otcy i deti). In: "Poln. sobr. soč. i pisem v 28 tt.", Bd. 8 (Moskau-Leningrad: Izdatel'stvo 'Nauka', 1964)

Sekundärliteratur zu den Werkanalysen

(Es werden auch Titel angeführt, die unseren Überlegungen nützlich waren, sich aber nicht im Text niedergeschlagen haben.)

Zu A. S. Puškin, "Der Schuß"

- Belinskij, V. G., "Poln. sobr. soč.", Bd. 1 (Moskau, 1953)
- Blagoj, Dmitrij, "Masterstvo Puškina" (Moskau, 1955)
- Busch, Ulrich: Puškin und Sil'vio. (Zur Deutung von 'Vystrel'; eine Studie über Puškins Erzählkunst. In: Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia 1963. Ed. Maximilian Braun und Erwin Koschmieder. Opera Slavica 4 (1963), S. 401-425.
- Ėjchenbaum, Boris, "O poézii" (Leningrad, 1969)
- Eng, Jan van der: The Tales of Belkin by A. S. Puškin. In: Dutch Studies in Russian Literature 1 (1958).
- Grossman, Leonid, "Puškin" (Moskau, 1960)
- Grossman, Leonid: Istoričeskij fon 'Vystrela'. In: Stat'i o Puškine. Russian Study Series Nr. 69 (Chicago, 1968), S. 203-235.
- Hauser, Arnold, "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" (München, 2. Aufl., 1972)
- Izmajlov, N. V., "Puškin. Itogi i problemy izučeniija" (Moskau, Leningrad, 1966)
- Praz, Mario, "Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik." (München, 1963. Zuerst erschienen Florenz, 1930)
- Setschkareff, Vsevolod, "Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk (Wiesbaden, 1963)
- Shaw, J. Thomas: Pushkin's 'The Shot'. In: Indiana Slavic Studies III (1963), S. 113-129.
- Slonimskij, B. A., "Masterstvo Puškina" (Moskau, 1963)

Zu A. S. Puškin, "Eugen Onegin"

- Alexander Sergeevich Pushkin, "Evgenij Onegin". The Russian Text Edited with Introduction and Commentary by Dmitry Čiževsky (Cambridge, Mass., 1967)
- "Eugene Onegin". A Novel by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov (New York, 1964)
- Blagoj, D., "Sociologija tvorčestva Puškina. Ėtjudy" (Moskau, 1929); Slavica Reprint Nr. 28 (Düsseldorf, Vaduz, 1969)
- Brodskij, N. D., "Evgenij Onegin. Posobie dlja učitelej" (Moskau, 1964)
- Gukovskij, G. A., "Puškin i problemy realističeskogo stilja" (Moskau, 1957)
- Matlaw, R. E: The Dream in 'Evgenij Onegin'. In: SEER (1959), S. 487-503.

- Mejlach, B. S., "Evgenij Onegin". In: "Puškin. Itogi i problemy izučenija". Kollektivnaja monografija pod red. B. P. Gorodeckogo, N. V. Izmajlova, B. S. Mejlacha (Moskau, Leningrad, 1966)
- Reeve, F. D. "The Russian Novel" (London, 1967)
- Pia, Pascal, "Charles Baudelaire. In Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten" (Rowohlts Monographien, 3. Aufl., 1967)
- Sandomirskaja, V. B., "Prižiznennaja kritika". In: "Puškin. Itogi i problemy izučenija". Kollektivnaja monografija pod red. B. P. Gorodeckogo, N. V. Izmajlova, B. S. Mejlacha (Moskau, Leningrad, 1966)
- Šklovskij, Viktor, "Evgenij Onegin. (Puškin i Stern)". In: "Očerki po poétike Puškina". Slavistic Printings and Reprintings. Ed. C. H. van Schooneveld (The Hague, Paris, 1969)
- Tangl, E: Tatjanas Traum. In: ZslPh 25 (1956/57), S. 230-260.
- Tschizewskij, D., "Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts", Bd. 1 (München, 1964)
- Wedel, E: Onegin-Pečorin-Čackij. Versuch einer vergleichenden Betrachtung. In: Die Welt der Slawen 6 (1961), S. 355-367.

Zu A. S. Puškin, "Die Hauptmannstochter"

- Avrich, Paul, "The Russian Anarchists" (Princeton, New Jersey, 1971)
- Bergson, Henri, "Das Lachen" (Meisenheim am Glan, 1948)
- Brang, Peter, "Puškin und Krjukov. Zur Entstehungsgeschichte der 'Kapitanskaja dočka'" (Berlin, 1957)
- Ermilov, V. V., "Naš Puškin" (Moskau, 1949)
- Gerigk, Horst-Jürgen, "Von der Kommentarunbedürftigkeit des Kunstwerks: Überlegungen mit Rücksicht auf Puškins 'Hauptmannstochter'". In: "Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes" (Berlin, New York 1975)
- Izmajlov, N. V., "Orenburgskie materialy Puškina dlja 'Istorii Pugačeva' i 'Kapitanskoj dočki'". In: "Puškin. Issledovanija i materialy" (Moskau, Leningrad, 1953)
- Jakubovič, D. P., "'Kapitanskaja dočka' i romany Val'tera Skotta". In: "Puškin. Vremennik Puškinskoj kommissii". IV-V (Moskau, Leningrad, 1939)
- "Istorija russskoj literatury", hrsg. von D. D. Blagoj, B. P. Gorodeckij, B. S. Mejlach, Bd. 4 (Moskau, Leningrad, 1953)
- Izmajlov, N. V., "Kapitanskaja dočka". In: "Istorija ruskogo romana v dvuch tomach" (Moskau, Leningrad, 1962)
- Oksman, Ju. G., "Ot 'Kapitanskoj dočki' k 'Zapiskam ochotnika'" (Saratov, 1959)

- Schamschula, W., "Der Einfluß Walter Scotts in 'Kapitanskaja dočka'". In: "Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik" (Meisenheim, 1961)
- Schmidt, Arno, "Berechnungen II". In: "Rosen & Porree" (Karlsruhe, 1959)
- Šklovskij, Viktor, "Theorie der Prosa" (Frankfurt a. M., 1966)

Zu M. Ju. Lermontov, "Ein Held unserer Zeit"

- Duchesne, M. E., "Michel Iourévitch Lermontov. Sa vie et ses oeuvres" (Paris, 1910)
- Ėjchenbaum, Boris, "Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocemki". Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1924 (München, 1967)
- Ėjchenbaum, Boris, "Stat'i o Lermontove" (Moskau, Leningrad, 1961)
- Guski, Andreas, "M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden" (München, 1970)
- Levin, V., "Ob istinnom smysle monologa Pečorina". In: "Tvorčestvo M. Ju. Lermontova" (Moskau, 1964)
- Manuijlov, V. A., "Roman M. Ju. Lermontova 'Geroj našego vremeni'. Kommentarij" (Moskau, Leningrad, 1966)
- Mersereau, John, "Mikhail Lermontov" (Carbondale, 1962)
- Mersereau, John: "The Fatalist as a Keystone of 'A Hero of Our Times'". In: SEEJ 4 (1960), S. 137-146
- Nazirov, R. G., "Trois duels. Balzac, Lermontov, Dostoievski". In: L'herne. Série Slave. "Dostoievski" (Paris, 1973)

Zu I. S. Turgenev, "Väter und Söhne"

- F. M. Dostoevskij, "Die Dämonen". In: "Sobr. soč. v 10 tt.", Bd. 7 (Moskau, 1957)
- Gierens, Michael, S. J., "Ehre, Duell und Mensur" (Paderborn, 1928)
- Gifford, Henry, "The Novel in Russia. From Pushkin to Pasternak" (London, 1964)
- Petrov, S. M., "I. S. Turgenev" (Moskau, 1957)
- Pustovojt, P. G., "Roman I. S. Turgeneva 'Otcy i deti' i idejnaja bor'ba 60-ch godov XIX veka" (Moskau, 1960)
- Schmidt, Wolf-Heinrich, "Nihilismus und Nihilisten" (München, 1974)
- Terz, Abram, "Der Prozeß beginnt" (Frankfurt a. M., 1966)

Tschižewskij, D., "Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts", Bd. 2 (München, 1967)

Yarmolinsky, A., "Turgenev. The Man, his Art and his Age" (New York, 1959)

Zu L. N. Tolstoj, "Krieg und Frieden"

Christian, R. F., "Tolstoy's 'War and Peace'" (Oxford, 1962)

Ermilov, V. V., "Tolstoj-romanist: 'Vojna i mir', 'Anna Karenina', 'Voskresen'e'" (Moskau, 1965)

Fejn, G. N., "Roman L. N. Tolstogo 'Vojna i mir'. Celostnyj analiz. Iz opyta raboty ucitelja" (Moskau, 1966)

Gunn, Elizabeth, "A Daring Coiffeur. Reflections on 'War and Peace' and 'Anna Karenina'" (London, 1971)

Hamburger, Käte, "Tolstoi. Gestalt und Problem" (Göttingen, 2. Aufl., 1963)

Kandiev, B. I., "Roman-épepeja L. N. Tolstogo 'Vojna i mir'. Kommentarij" (Moskau, 1967)

Potapov, I. A., "Roman L. N. Tolstogo 'Vojna i mir'" (Moskau, 1970)

Riesman, David, "Die einsame Masse" (Darmstadt, Berlin-Frohnau und Neuwied, 12. Aufl., 1968)

Saburov, A. A., "'Vojna i mir' L. N. Tolstogo" (Moskau, 1959)

Šklovskij, V. B., "Mater'al i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'" (Moskau, 1928/The Hague, 1970)

Wedel, Erwin, "Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstojs 'Krieg und Frieden'" (Wiesbaden, 1961)

Zajdenšnur, Ė. E., "'Vojna i mir' L. N. Tolstogo" (Moskau, 1966)

Zu F. M. Dostoevskij, "Die Dämonen"

Carr, E. H., "Dostoevsky" (London, 1962)

Ermilov, V. V., "F. M. Dostoevskij" (Moskau, 1956)

Gerigk, H.-J.: Dostoevskijs Selbstverständnis als hermeneutisches Problem. In: Russian Literature 4 (The Hague, 1973)

Grossman, Leonid, "Tvorčestvo Dostoevskogo" (Moskau, 1928)

Gus, M., "Idei i obrazy Dostoevskogo" (Moskau, 1971)

Hingley, Ronald, "The Undiscovered Dostoevsky" (London, 1962)

Lavrin, Janko, "Dostoevsky" (New York, 1947)

Stief, Carl, "Den russiske nihilisme. Baggrunden for Dostoevskijs roman 'De Besatte'" (Kopenhagen, 1969)

Wasiolok, Edward, "Dostoevsky. The Major Fiction" (Cambridge, Mass., 1964)

Zu A. P. Čechov, "Das Duell"

- Aleksandrov, B. I., "Seminarij po Čechovu" (Moskau, 1957)
- Bicilli, Petr M., "Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil" (München, 1966)
- Matlaw, R. E., "Čechov and the Novel". In: "Anton Čechov", hrsg. von T. Eekman (Leiden, 1960)
- Schöne, Albrecht: Emblemata. Versuch einer Einführung. In: DVjs 37 (1963), S. 197-231
- Simmons, Ernest J., "Chekhov. A Biography" (Boston, Toronto, 1962)
- Winner, Thomas, "Chekhov and his prose" (New York, Chicago, San Francisco, 1966)
- Windfuhr, Manfred, "Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker" (Stuttgart, 1966)

Zu A. I. Kuprin, "Der Zweikampf"

- Afanas'ev, V. N., "A. I. Kuprin. Kritiko-biografičeskij očerok" (Moskau, 1960)
- Berkov, P. N., "A. I. Kuprin. Kritiko-biografičeskij očerok" (Moskau, Leningrad, 1956)
- Volkov, V. A., "Tvorčestvo A. I. Kuprina" (Moskau, 1962)
- Vorovskij, V. V., "A. I. Kuprin". In: "Literaturno-kritičeskie stat'i" (Moskau, 1956)

Zu M. Arcybašev, "Sanin"

- Barchan, Paul: Sanin und die erotische Bewegung. In: Die neue Rundschau 1 (1909), S. 123-128
- Pachmuss, T.: Michail Artsybashev in the Criticism of Zinaida Gippius. In: SEER (XLIV), S. 76-87
- Schneidewin, M.: Die angebliche Überwindung des revolutionären Geistes durch Arzybaschevs Roman 'Ssanin'. In: Preu-Bische Jahrbücher 134 (1908), S. 532-540
- Stender-Petersen, Adolf, "Geschichte der russischen Literatur", Bd. 2 (München, 1957)
- Vorovskij, V. V., "Bazarov i Sanin. Dva nigilizma". In: "Literaturno-kritičeskie stat'i" (Moskau, 1956)

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv". Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. 1973. 234 S. DM 24.-
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffigierung im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973. IV, 178 S. DM 18.-
- 3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten. 1973. 157 S. DM 18.-
- 4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen Sozialisten. Analyse der Zeitschrift "Russkoe Bogatstvo" von 1880 bis 1904. 1974. IV, 198 S. DM 20.-
- 5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. 1974. 116 S. DM 15.-
- 6 Volker Levin: Das Grotleske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. 1975. 158 S. DM 18.-
- 7 Геннадий Айги: Стихи 1954 - 1971. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1975. 214 S. DM 20.-
- 8 Владимир Казаков: Ошибка живых. Роман. 1976. 201 S. DM 20.-
- 9 Hans-Joachim Dreyer: Petr Veršigora. "Ljudi s čistoju sovest'ju". Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. 1976. 101 S. DM 15.-
- 10 Николай Эрдман: Мандат. Пьеса в трех действиях. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1976. 109 S. DM 15.-
- 11 Karl-Dieter van Ackern: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. 1976. 196 S. DM 20.-
- 12 Михаил Булгаков: Ранняя неизданная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1976. 215 S. DM 24.-
- 13 Eva-Marie Fiedler-Stolz: Ol'ga Berggol's. Aspekte ihres lyrischen Werkes. 1977. 207 S. DM 20.- (im Druck)
- 14 Christine Scholle: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. 1977. 194 S. DM 20.- (im Druck)

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Bayerische
Staatsbibliothek
München